

أرض الفجر الحائرة

أحمد راشد ثاني

أرضُ الفجر الحائرة

أحمد راشد ثاني

© هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي
فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر

أحمد راشد ثاني، 1962 –
أرض الفجر الحائرة/أحمد راشد ثاني . – ط1 – أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، 2009.
ص. : ؛ سم.
ت دم ك: 978-9948-01-197-2
1– المقالات العربية . 2– المقالات العربية – الإمارات العربية المتحدة . أ– العنوان.

081 ديوي
ا ح ا ر



أبـوظـبـي لـلـثـقـافـة و الـتـراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

الطبعة الأولى 1430هـ 2009م

لوحة الغلاف: سلمى المري
تصميم الغلاف: صالح المرزوقي

أبوظبي – الإمارات العربية المتحدة
ص.ب: 2380 ، هاتف: 300 6215 2 971 +
publication@cultural.org.ae
www.adach.ae

أرض الفجر الحائرة

هذه المقالات

«أرض الفجر الحائرة» أوراق ومقالات كتبت للصحافة منذ أواخر الثمانينات من القرن العشرين. نشر أغلبها في الصحف الصادرة في الإمارات: الخليج، البيان، الاتحاد. البعض القليل الآخر لم يُنشر لهذا السبب أو ذاك.

أغلب هذه المقالات جُمعت مادتها وكُتبت في مناسبات كما هو الحال مع مقال عاصي الرحباني أو رينيه شار، أو «مرثية» نيل باث لجائزة نوبل. فيما ترد مرثيتان للجواهري: واحدة كان من المفروض أن تلقى في لقاء عام، وثانية للصحافة.

كان يمكن أن يكون المقال المُهدى لبكيت كذلك. لكنه تحول تحت القلم إلى تداعيات حُرّة، تلعب في ظلال الكلمات، لتُقاد الكلمات إلى حتفٍ تعبيري، أو تُدس الاشراقات كي تتجمر في ظلامها.

وعند ذكر رينيه شار أو باث أو غابرييلا ميسترال أو بول تسيلان فإن قراءتهم هنا، تعتمد على تذوق «جانبي» للترجمة. وهو تذوق شخصي جداً، ولا يقول إلا ما تقوله القراءة الشخصية في ذلك التذوق.

كذلك هو الحال أيضاً مع قراءة مجموعتي مريم جمعة و سلمى مطر. وعند جلال الدين الرومي أو خير الدين الأسدى يتحول هذا النوع من القراءة إلى نداء أو دعاء.

وحين جمعت هذه المقالات بين ملف، اكتشفت تلعثم لغتي عند الموت. وكذلك تلمست خيوطاً من داخلي تسبح في بحيرة كلمات.

وكان على طائر في أن يلتقط بذوراً. إذا ما كان مدار كل قول زرع بساتين في بحار المستقبل.

الوقوع في أسر قراءات هي هذه المقالات، أحاسيس تكتب على أثر قراءة أو تلق. وفيها ذهاب لصيد لقطة للذات، وأمثولات للداخل أكثر مما هي قراءة «نقدية» لنص ما، إذ يكاد يكون الآخر مذوّباً في مرآة الأنا، والعبارة المقروءة متخذة نشيداً لعبور.

هذه المقالات كذلك لا يجمعها إلا سوء فهم واحد، هو سوء فهم متلقيها. كما لا تجمعها سوى ظلال ذلك الأثر الذي تركته عبارات، قصائد، أغان، أراء، مكابدات على بحيرتي المشوبة بكل غيوم وأشكال اللاّصفاء. أشكال «التوهم».

أبوظبي

2004

أستاذة الحرقان(*)

(غابرييلا ميسترال)

(*) نُشرت هذه المقالة في جريدة البيان بتاريخ 1985/3/2.

«الآن صرت أفهم موقف الذي يصلي وموقف الذي يغني أيضاً.. مديد هو الظمأ والعقبة كأداء والعين تقع في فخ نصبته لها زنبقة».

ميسترال

– 1 –

في عام 1906 التقت الشابة التشيلية لوتشيلا كودي الكاياغا عامل سكك الحديد روميليو أوديتا لقاء لم يتجاوز الخمس سنوات بدأ كما بدأ وانتهى بانتحار. حب كان عبارة عن «هروب متبادل» كأنه لقاء لا يهدف إلا إلى فراق، كأن لوتشيلا مرت بحقل روميليو شغفاً بفراق تعرف أنه آت وقريب ومفجع لتصعق بعده بقية عمرها (54 سنة)، بل لتقدمه كغياب يهبها حضوره الخاص وعبر المخيلة: «**تبارك الشمع القوي/ الشمع المجلد القاسي/ شمع الموت الأبدي/ أيها الشمع الصلب المبارك/ لن تقوى بعد الآن أية جمرة واعرة من القبل/ على تحطيمك أو تفتيتك/ ولا على خدشك**».

وهو، أي هذا اللقاء، حب كبير لأنه ما إن انتحر روميليو حتى انتشلته لوتشيلا من الموت وأحيته متخيلاً محلوماً به، أما على صعيد الحياة فرحم لوتشيلا ونهداها ظلاّ وردة في صحراء الحرقان، يابسة بالعنس والعقر كاختيار من قبلها، اختيار يبدو غبياً بصوفيته الحسية– كما لخص بول فاليري تجربتها– بينما تسميها هي «السعادة الوفية»، كامتلاك ذاتي شيدته مقابل سعادتها «المفقودة»، تقول: «**إنني أمتلك السعادة الوفية/ والسعادة المفقودة/ أمتلك هذه كالوردة/ وتلك كأنها الشوكة/ ولست أفتقر إلى ما انتزع**

مني/ فأنا امتلك السعادة الوفية/ والسعادة المفقودة/ وغنية أنا بالأرجوان/ وغنية بالكآبة».

وهذه الشوكة (وهي شوكة على قرب كبير من شوكة كيركجارد) أو السعادة المفقودة، ما هي إلا سلسلة من الفراقات؟– دلاء الغياب –، فمنذ ان فتح أبوها جيرونيمو كودي الشاعر الجوال والمتشرد الدائم والروح العاشق ذات ساعة من طفولتها باب بيته ولم يعد، وكل شيء في حياة هذه الشابة سبيله إِلى الفقدان، وهو فقدان لم يدفعها إلى التشكك كما هي عادة القلوب الصغيرة، وإنما إلى التلذذ بحرقانه، أليست هي القائلة: «**أنا من اللواتي كن يرقصن، والموت لم يكن بعد قد ولد**».

لقاؤها بروميليو يبدو لي بداية لهذا الموت الذي لم يُولَدْ بعد، اختياراً بين الرقص والموت، فبينما يعني الرقص تقمص سذاجة الفعل والشعور بالتهاب ممكن في اليومي، يضحى الموت طاقماً من الغياب، غياب الوصال مع كل شيء. ألسنا كبشر نبحث عن انسجامنا مع الكون؟ أليس الانسجام شهوة امتلاك لشهوة اتحاد لشهوة خلق (شغف وجنس وولادة)؟ ولكن ماذا لو فقدنا هذه الصيرورة، هذه الحياة، لو سكنا الريح، لو أصبحنا الفاشلين تجاه شهواتنا؟ أليس هذا هو الموت؟ صورة حية للموت هو فراقنا عندما يتجذر لدرجة أننا نصبح لا نملك شيئاً. غربتنا التي لا تعني سوى أننا نعامل الشعور بالوعي كاكتساب، كقطف لثمرة محرمة. إنّ فراقنا ينتمي بنوع من تدبيرات الصدفة لحتميتنا الشخصية ثم إننا نواصله لأننا لا نستطيع أن نخرج من أشخاصنا، فكم صعب على الغرباء مشية الغراب. هكذا هي لوتشيلا، طفلة يخرج والدها ذات يوم

من البيت حتى لا يعود أبداً فتضطر أُمها إِلى نقل البنت عنوة من الريف– الذي عاشت فيه طفولتها تحادث العصافير والأشجار وتتلمّس حرارة الخبز «**إن له رائحة أمي وهي ترضعني، كما له رائحة أحشائي حين أغني**»– إلى المدينة. قطع تمارسه تقويمة العمر تجاه الطفلة، قطع لعلاقة أي طفلة بأبيها، وأي شابة بطفولتها، فكيف والحال مع حسّاسة كبيرة كلوتشيلا. وفي المدينة تخضع لوتشيلا لدروس معلمة عمياء، وتتعرف على الشعر وروميليو وكأنها عند عتبة الحب (هذه العتبة التي تلهمنا الإحساس بالوحدة). يستوطن الغياب حياتها، فهي لم تشأ أن تتعارف مع أي رجل بعد هذا الذي كانت تهرب من لقائه (ويهرب هو...) فعاشت وحيدة، عانساً عاقراً. فروميليو سطا على حياتها بكل شيء، به كفاتنها، بحياته العادية التي يقول عنها: «إنها تافهة» والأهم بانتحاره، بغيابه القسري هذا، «**هو المرتاح في جسدي**»، بل إن انتحاره نفض روح لوتشيلا كأنه خاطب مهاويها الدفينة بحميمية، فمضت تواصل تكريس الغياب. وكما فتح والدها الباب ولم يعد، ثبتت هي هذا الباب على الفتح، وكما مضت طفولتها حيث الأشياء الحاضرة مالئة العالم، وكما مضى روميليو بصحبة رصاصة، مضت هي في تشييد الفراق، فلم تعد إلى ريف طفولتها، وإنما مضت مهاجرة إلى العالم (عملت دبلوماسية في المكسيك، إسبانيا، إيطاليا، البرتغال، الولايات المتحدة، البرازيل، جزر الأنتيل وبورتوريكو...)، وحولت اسمها من لوتشيلا إلى غابرييلا ميسترال وكتبت بالإسبانية رغم أنها تكرهها كلغة مستعمرة، وتميل إلى الهندية الأميركية وفق مبادئ الثورة المكسيكية لعام 1910.

فراق متواصل وتام، غياب لغوي وجسدي (عنس وعقر واسم مستعار، ولغة أخرى)، وأكملت غربتها اللغوية/ الجسدية هذه بغربة عن مكان طفولتها، المكان الذي تكونت باستكشاف شفراته (... وطنها تشيلي). كل هذا الغياب المخيف هو ما كوّن ذلك الحضور غير العادي للأشياء وللطفولة والحب والأمومة في شعرها. في الشعر وفي كتابته الملتهبة انسكب جسدها المغيّب عن الرقص في الحياة ليرقص موتاً. لقد كتبت بجسدها، بحرقانه، ومارست الحب وأنجبت أطفالاً يقيمون فيها وتقيم فيهم بالحليب والدم.

تقول عن أحد أطفالها: «**إن افتقدني في الليل، فدمي يُعيده إلي وإن افتقدته، فدمه يُعيده إِلي**».

– 2 –

«**أنا ذلك الإناء المترع حتى الحافة/ ويخيل لك أنني نافورة لا تتدفق**»، «**أنا أشبه بالنافورة المهملة/ ميتة تسمع خريرها القديم/ لما تزل قلقة شفاهها الحجرية:/ ليس ضجيج الأمس ميتاً، إنه نائم**»، «**أنا.. كالنافورة البكماء:/ تنصب أغان أخرى في الحديقة ويبتهج آخرون/ وهي المجنونة من الظمأ/ تحلم أنها ترتفع بهذه السيول إلى السماء الزرقاء ،/ مع أنها خامدة/ وأن قلبها يمتص قُبل الماء الحي / والله ساكب المطر**».

النافورة التي لا تتدفق، النافورة المهملة والبكماء. صور للغياب، الغياب الذي يحتفل بنفسه كغياب. وكما أن العذرية تجهش بالحب من

توترات الفراق فلم لا يكون الغياب هو الشهوة الملتهبة لحضور العالم، حضور الأشياء بحب، حضور ما فقد وما لم يكن قط: «**فكرة ولد ذي عينين حلوتين/ تجعلنا كالعميان**».

وسجل ميسترال الشعري ما هو إلا توغل في الغياب، ما دامت ثمة «سعادة مفقودة». وكل توغل يشتهي الموت في الحياة ما هو إلا خلق طقس حرقان، حرقان غير ما عندنا نحن الرمليين، فتوغل ميسترال طريقة في الاستبطان، استجابة لنوازع أعماق داخلية، «**في الذي يقبل إليّ/ أريد أن أحب ذاك الذي يوماً عانقني**». وفي هذا الطقس الحرقاني، في هذا المقام الميسترالي تدفقت كتابتها الشعرية رقيقة شفافة خلاقة تخلق العالم المغيّب فيها والمغيّب عنها، ليس بفعل الذاكرة فتلك من عادة المسنين، أو ليس بفعل الذاكرة فقط وإنما التذكر بشهوة والمخيلة الملهوبة بالتشهي. هنا، الماضي لم يذهب قط وإنما يعود كأنه حاضر أبداً، كأنه صورة جديدة من بَكَرَة أبدية، والحاضر ليس مسروقاً من الماضي بل هو يجدده، يثيره ليثريه، يطرقه طرقاً بالحرقان فيرق، يرق الماضي حتى الشفافية «**في بيت طفولتي/ كانت أمي تحمل إليّ الماء/ وبين جرعتين/ كنت أراها قرب الجرة/ وكلما ارتفع الرأس/ كانت الجرة تنخفض.../ احفظ السهل حتى الآن / احفظ عطشي ونظرها/ هل تكون هناك الأبدية/ لتكون ما كناه سابقاً**».

وشهوة الحرقان أيضاً شهوة عمياء همجية لن تتدرب أصابعها أبداً على التأني في استثارة المخمليات، إنها تمتلك وهمها بعنف، عنف منقّع بالرقة. إذ الأرض في مخيلة سكان الكواكب البعيدة سحابة، ووحدهم الذين يغوصون في السراب يدركون أنها السحابة الصلبة.

– 3 –

رقة الحرقان وهمجيّته. تشاغبني هذه الخلاصة لأنني من بلد سلبت جسده الصحراء، محى الرمل جسد البلد. الرمل الذي بلا ذاكرة كما تقول ميسترال «... **غادر، أملس، يقول للعشب: لا أريد، ويقول للأزهار: لا أريد، ويقول للأشجار: لا أريد.. الرمل ذو أسرار لا يفقهها الإنسان... هذا الرمل منه يصنع الفقراء سعادتهم لذلك هي سعادة وشيكة الهلاك. فالرمل الجاف ليس له مخيلة. لأنه لا يملك شهوة الكذب. يمتد أمامه البحر، الخداع الأكبر، يتلوى أمامه على ألاعيب مرآته، فهو لا يعرف إلا تجعدات ابتساماته لذلك يسخر من كل شيء إلا من نفسه**». والرمل عند ميسترال «**ذو أقدام محطمة، لا يثير رغبة إنسان في جمعه، إنه كسيح، ومع ذلك، فهو يجتاز الشرفات دون زوايا العيون. إنه الرمل الذي يعرف كلمات العظماء ولكنه لا يبوح بها ولا يسطرها لأن البحر سيغمرها بأمواجه السكرى**».

وفي الرمل– هذه المرة كجغرافية– كأن المكان مُغَيَّب. تشرق الشمس طوال الصيف الذي هو أغلب العام، فتتسطح الأرض. تغدو «بسيطة» كما يسميها العرب.

تغدو الأرض صفيحاً لا تعكس من السماء إلا وهج الظهيرة. الظهيرة التي هي هنا ليست «أم الفيضانات الشمسية»(*) كما أتيح لأكتافيو باث القول مرة. إنها الظهيرة التي بلا ظلال، يسقط ظل العصا في العصا. أي لا يغدو ثمة فاصل بين ظل العصا وظل البئر، ويغدو التوق توقاً قمرياً لا يعزو إلى الظهيرة احتشاد الحواس، وإنما يعزو انتشارها للبدر وهو متحكم

(*) سيُلاحظ القارئ أنه في ترجمة أخرى تتحول «الفيضانات» إلى «هذيانات شمسية».

بخطط الأمواج.

في المقابل جسدي أنا ابن الرمل مسلوب مغيب في حضوره كما هو ظل البئر، فالجسد لحياة أخرى مفارقة لحياة الأرض، الجسد لحياة مؤجلة، وهو حقاً على الأرض لعبور جسر الامتحان، والامتحان جسدي في جوهره. كل خروج من قبل الجسد عند الشروط المحددة سلفاً مدعاة للفساد. الجسد هو مصدر الموبقات، لهذا وتجنباً للفساد صب في قالب التكاثر حيث توضع الشهوة– وهي امتياز فردي– في مهمة كونية ألا وهي عبور الجسر. وإذا كانت النظرة «حلولية» بصرية– إذا صح التعبير– أي امتلاك الجسد لحضور روحي، فإن هذه الحاسة هي المطالبة دائماً بالغض. فغض البصر أول الحشمة، وما الأنثى المطالب بغض البصر عنها إلا مرموز للحياة. فأي أنثى تريد؟ أي حياة –: حور عين أم امرأة؟ البصر يقول امرأة لأنه يقول الحضور. وما حضرت المرأة في بصر إلا وحضرت الطبيعة وحضر العالم. إطلاق البصر هو خبرة مع حضور العالم، خبرة لا تكشف إلا المجهول. إذاً الغياب ليس مفارقاً للكون وإنما باطنه ومعه. تقول ميسترال: «**إن جسده أصغر من حبة قمح في حصادي/ لا يزن أكثر من حلم/ ولا يُرى/ إنه معي**»(*).

(*) ولدت غابرييلا ميسترال في إحدى قرى سهول الكي (شمال تشيلي) عام 1889، وتوفيت في عام 1957، بعد أن نالت جائزة نوبل للآداب وجاء في بيان الأكاديمية السويدية عن نيلها الجائزة ما يلي: «لأن شعرها مدهش حتى المفاجأة، وعفيف حتى حدود الحساسية النهائية، ولأن غنائيتها الانفعالية والحارة، تبلغ أقصى درجات الحنان مرة، ومرة أخرى تبلغ أقصى درجات الهمجية، ولأن غابرييلا ميسترال، استطاعت أن تجسّد في شعرها، أسطورة الأشياء العادية فترفعها إلى رمقها الأخير والمدهش، فإن الأكاديمية السويدية تمنحها جائزة نوبل للآداب» .

صوت من وراء القبر(*)
(عاصي الرحباني)

(*) كتبت هذه المقالة عند وفاة عاصي الرحباني ونشرت في جريدة الخليج على ثلاث حلقات بدءاً من 19 يوليو 1986.

في أوائل السبعينات زارت أم كلثوم لبنان، وأقامت حفلات غنائية في بعلبك. يومها صعقت هذه التي كان منديلها يوقف الآلاف في صالات مصر الغنائية، صُعقت لأنها لم تسمع تلك الصرخات المتشنجة. لم تسمع نداءات الجماهير ل «ثومتهم» الغالية، ولا التصفيق. فقط التصفيق يأتي عند انتهاء المقطع! وجمهور شبه بارد. إنه يستمع للأغنية أكثر من الاحتفال بها.

هذا لا يعني أنه لم يكن لأم كلثوم معجبون ومحبون في لبنان، وإنما كل حيز جغرافي يفرض عبر تضاريسه وطقسه وما ينجبه من أشكال اجتماعية حياتية. ذوقاً وتعاملاً مختلفين.

ففيروز، مثلاً، وهي الصوت الذي يأسر، لا تجد في بعض البلدان العربية، أي تفاعل وتجاوب معه إلا من فئات ضئيلة، يمكننا حصرها بالمثقفين. وبعض من حاول تشكيل ذوق فني خاص ومن ثم يتقارب مع الهواجس الرحبانية.

وفي الإمارات أتت فيروز كصوت غنائي. مع بدايات ترقبنا وسماعنا للإذاعات العربية، ومن ثم عندما قدم علينا التلفزيون والإذاعة.. ومن ثم الأشرطة والحفلات.

كان لفيروز تواجدها وحضورها الكبيران، ولعلّ هذا التواجد يذكر بآخر ما تمظهر به، وهو الحفلة الغنائية التي أقيمت في أبوظبي وصورت للتلفزيون، بحيث قلد المخرج يومها إخراج الحفلة التي قدمتها الفنانة نفسها في باريس.

رغم هذا الاهتمام بفيروز، ورغم حضورها إلا أننا لا نستطيع أن

نقول إن للرحابنة جمهورهم الواسع بين فئة المقيمين- إذا استثنينا الشوام بالمعنى الشامل للكلمة- في الإمارات. فأنا لم أزل أراهن إلى الآن، على أنه لو تعرفت في سيارة أجرة على «مواطن» يهتم بالرحابنة.. لما استطعنا سوياً إلا أن ننزل معاً من هذه السيارة. ثمة تقارب أتوقع أنه سيحدث.

لعل هذه المراهنة ليست إلا صورة عن إحساس المرء هنا بالفجوة بينه وبين المجتمع. ولكنني عندما أفكر بها الآن، تجعلني أتخيل أن الذي يهتم «بالرحابنة» ليس الأمر عنده أمراً عابراً. ثمة شيء آخر يكمن وراء هذا الاهتمام. وقد يكون الشيء الغائب الذي لا أعرفه، هو ما قد يدفعني إلى مصاحبته.

وبما أن الحديث عن تأثيرات الرحابنة، أي ما يتعلّق «بالشيء الآخر» المشار إليه، قد يكون لهُ موقعه الفسيح لاحقاً، فإننا نعود إلى ارتباط الفنون أحياناً بالحيز الجغرافي.

«بردى» السماء

أول مرة أسمع بها فيروز، كانت بالتأكيد عبر إحدى الإذاعات(*). ولكن المرة التي دفعتني إلى شراء عدة اشرطة من نتاج الرحابنة، كانت بعد سهرة في جبل قاسيون بدمشق. الجو كان بارداً، ثمة نسيم خفيف.. بينما الأشجار الخضراء تحيط بالمطعم من كل جهة، وتحت الطاولة التي كنا نجلس إليها يجري «بردى». عندها لا أدري ما الذي لفت كياني إلى صوت فيروز التي كانت تغني في المطعم عبر شريط كاسيت:

(*) أذكر أنني رأيت فيروز وسمعتها في المرة الأولى التي شاهدت فيها التلفزيون.

«أنا صوتي منك يا بردى»

هذا «البردى» الجاف، الضامر، قليل الماء، المتسخ، رفعته هذه الجملة ليكون مصدر صوت فيروز الذي عادة ما يطلق عليه أنه «ملائكي». ولم اكن أحسب حينها أن هذا هو شاغل الرحابنة الأساسي: التقاط جزئيات الواقع، وما يصدر عنها من أحاسيس ورفعها إلى تلك «العوالم الملائكية».

ولكن، ثمة علاقة بين ما يحيط بذاك المطعم وهذه «العوالم الملائكية».. ثمة علاقة بين الأرواح وعبق الشام.. ثمة علاقة ما بين «السهرية» التي تميل إلى الصفاء، إلى نوع من الغبار المقدس على جبل قاسيون، وبين الحياة في ذلك المكان الذي لا يتحقق، مكان السعادة.

أليست هذه البلدان ذاتها هي «أرض الله» مثلما تقول إحدى الكتابات الفرعونية القديمة، وهي مهبط النبوءات، مثلما نقول اليوم.

ومن هنا فإن الأنفاس الملائكية التي تلمسها الروح في الإنجاز الرحباني، ليست بغريبة. إنها في الأساس، جزء من قدرة هذه «الإمبراطورية»– إمبراطورية الرحابنة – على التماس مع الروح الدفينة في الكيان الشامي، واللبناني على الخصوص.

بل إن هذه الإمبراطورية التي استمرت ربع قرن من الزمان، تلتقي مع الكيان اللبناني في أكثر من تماس.. إنها «ضيعة» منه رفعها الرحابنة عبر صوت فيروز إلى السماوات البيضاء.. ولنترك الياس خوري يحدثنا عن بعض هذا التماس: «فمنذ سنوات والتجربة الرحبانية تدخل مع مرض– عاصي الرحباني– ومع الانهيار اللبناني الشامل في منطقة تشبه اللامعنى. كأن كل الحكاية الجميلة التي استبدل بها الرحابنة الواقع، تقع على

الأرض دون صوت، والصوت الفيروزي يتحول إلى ذكريات قادمة من الطفولة (..) وهو– أي عاصي– لم يؤسس إلا على الفراغ. فالتجربة الرحبانية تشبه حكاياتها القائمة على خدعة الطفولة الممزوجة بشيء يتأرجح بين الوهم وحلم اليقظة. لذلك يبدو البناء الرحباني الشاهق وكأنه من ورق. مجموعة من الألعاب الصغيرة التي كبرت بالشعر وتجسدت بالموسيقى وبحضور فيروز، لتقدم عالماً وهمياً يشدنا ثم يرمينا في فراغ أبيض. ألعاب تشبه لبنان، الذي لعب لعبته الصغيرة فأنتج بيروت، ثُمَّ قامت المدينة بتدمير نفسها وتدمير كل ما حولها».

تأسيس على الفراغ

وما زلنا مع الياس خوري، تاركين لصوته الذي يسبر التجربة الرحبانية واللبنانية معاً في العمق بعض المساحة ليقول: «التأسيس الرحباني الذي قام على الفراغ، صنعته المصالحة، لغة تصالح الواقع بوهمه، وصوت يصالح الماضي بالحاضر، عبر إلغاء الصراع وتحويل التراجيديا إلى ما يشبه الحلم الكاذب. هذا التأسيس يجد نفسه اليوم معطوباً من الداخل. كأنه كان عجينة لا خميرة لها. لذلك فهو شيء من منام وهو شيء من محاولة التقاط الأشياء من أجل ألا تنكسر.

لكن الأشياء انكسرت، وأنا هنا أتكلم عن الحرب فقط، أتكلم عن عالم سَحَرَ طفولتنا ثم اكتشفناه خارج همومنا. هو للمصالحة وهمومنا للتغيير والاكتشاف والقطيعة. هو في الجنون الوهمي الهانىء، والهموم على حافة الجنون الحقيقي.

هذا الفراغ الأبيض يشبه ذاكرة مفقودة. وحين أغمض عاصي الرحباني عينيه على ذاكرته، ومحاها قبل أن يموت، فإنه ذهب إلى نهاية لعبته يتساءل عن معنى بداياته !

ومثل كل شيء أسسه لبنان الحديث، كانت التجربة اسيرة الوهم، جميلة ومعطوبة، بداية ونهاية في اللحظة نفسها».

ويقول خوري أيضاً: «تدخل التجربة الرحبانية في تاريخ بلد لا تاريخ لهُ. إنها المفارقة، تجربة حاولت أن تؤرخ لتاريخ سقط في الحكايات ثم التهمته الحروب. وتتلاشى شخصيات المسرح الرحباني وتغيب في – دواليب الهوا– وتبقى الكلمة الشعرية محاولة لتفصيح العامي عبر إدخاله لعبة الرموز وأخذه من قاموس الشاطئ الريفي. ونتذكر أنه– ما في حدا– لا هنا ولا هناك.. يحيطنا الفراغ من كل الجهات وتأخذنا بيروت إلى عصرها الذهبي حيث كانت الوهم أو كانت الحقيقة التي نجح الوهم في كسرها.

والرحابنة كانوا الأكثر التصاقاً بذلك الزمن، فَهُم لغته وهو عالمهم المتخيل وهم سحره الريفي، والزمن مضى واللغة تبقى وحدها تصارع وتنحني للإعصار وتدخل في الفلكلورالطقوسي الذي يتحول اليوم إلى اللغة الوحيدة.

وتمضي التجربة الرحبانية إلى الذاكرة وهي تواجه مجتمعاً مات فيه المعنى. فالمعنى الضمني الذي حاولته يختفي خلف الصرح الذي يكسر كل معنى.

وفي مواجهة اللامعنى، ماذا تستطيع الحكاية أن تغني، وماذا تحكي

الأغنية ؟!. يمضي المعنى تاركاً إيقاعاً حاوله الرحابنة في بحثهم عن الجديد. ولكن مَنْ يرث ؟!». هنا ينتهي كلام الياس خوري.

قد نوافقه على الكثير مما طرحه ولكن مسالة «الإرث» هذه لا يستطيع أحد القطع بها. سيكون هناك ثمة من «يرث»، ولكن كيف ؟ نفس هذا السؤال يُطْرح على المشروع اللبناني ككل. هذا التداخل الذي استطاع الرحابنة خلقه بينهم وبين «لبنان الذي يحبونه». حتى في سؤال المستقبل، يدلنا على الإبداعية الهائلة التي شيدتها «العمارة الرحبانية» فكيف تشكلت هذه «الإبداعية»، وكيف شُيِّدت العمارة؟.

العمارة الرحبانية

الذين حضروا مهرجان بعلبك عام 1973، عرفوا من صوت عاصي الذي كان يتحدث عبر «مكبرات الصوت»، أن ما تحمله هذه المكبرات، «صوت يأتي من وراء القبر»، من يومها وثَمَّ شعور سائد أن «العمارة»– هذا التشبيه مستعار من عصام محفوظ– ستنهار. لماذا؟ لأن صاحب هذا الصوت، الذي ودعنا قبل أسابيع، ويكرس هذا المقال كلماته وهواجسه للاحتفاء به، أحد الأعمدة الأساسية التي قام عليها موقد الرحابنة الغنائي. وأقول أحد الأعمدة الأساسية وأنا في شك كبير من هذا القول. إنه ليس كذلك حقيقة، بل كما تجد في بعض المساجد الكبيرة، ثَمَّ عمودان ملتصقان ببعضهما وكأنهما محور المسجد، هكذا كان عاصي العمود الموسيقي لظاهرة الرحابنة، وكان أخوه منصور العمود الآخر. عمود الكلمة. تلك الكلمة السحرية التي طالما شدتنا إلى فيروز وشدت فيروز

إلى النجوم الغافية في أكوان الحلم.

أقول المحور، لأن أهم وأغلب ما في النتاج الرحباني، تشكلت ذاكرته، وأساسياته، و «ضيعته» العذبة بأحاسيسها ونبعها وحكاياتها من بداية حياة هذين العمودين. وهنا نتذكر مقولة الياس خوري التي تشير إلى مصالحة الحاضر عند الرحابنة مع الماضي. وفعلاً لن تجد كلمة منتقاة، قادرة على التعبير أكثر من كلمة «مصالحة».. فهم لم يجلبوا «الضِيَع»، ولا السحر ولا الحكايات من الماضي– «عهد الولدنة»– لكي يسقطوها على الحاضر رغبة في إصلاحه. كما أنهم لم يسلكوا الطريق الآخر الذي يضيء الماضي بقناديل الحاضر. بل سرقوا أشياء أغانيهم وكلماتها على غفلة من ذاكرتهم. وعندما سرقوها حملوا ما سرقوا بأيدٍ تخشى من «أن ينكسر» ما تحمله، فأسلموها لصوت يرفعها إلى أمانة السماء.

وتشكل الذاكرة بدأ فعلياً من «أنطلياس».. ومن الجدة: «... أتذكر أن جدتي هي التي أغنت مخيلتنا الأولى. كانت امرأة من عنطورة تحفظ تراثاً فلكلورياً غنياً ولا حد لهُ– يقول منصور الرحباني– من حكايات الجن إلى أخبار السهل (سهل البقاع حيث كانت تعيش أحياناً) ومشاكل المياه الممزوجة بحكايات الجنيات.. وكانت ذاكرتها حادة تحفظ وتقول «القرادي» (وهو شعر شعبي مغنى) وترتجله ارتجالاً.. وفي بعض المسرحيات ظهر تأثير جدتي كلياً وواضحاً».

«ما في حدا»

ويمضي منصور يتحدث عن مظاهر التكون الأولي للرحابنة: «علمتنا– جدتي– الكثير قبل أن نجد أنفسنا في هوى الموسيقى. وكان الوالد– حنا عاصي الرحباني– يملك مقهى –فوار أنطلياس– وكان يصدح الفونوغراف بأغاني الشيخ سلامة حجازي وأم كلثوم وغيرهما وتأثرنا بها دون أن ندري انعكاسها في المستقبل. كان الوالد يقضي الليل مع أصدقائه على أنغام آلة البزق– الشعبية العربية الأصيلة– التي يجيد العزف عليها وكان عاصي يسرق البزق أحياناً وينفرد بنفسه ويعزف دون تشجيع الوالد الذي كان متشدداً وصارماً. كان يمنعنا من الاختلاط بأولاد الجيران». يُقال إنه من هنا برزت الوحدة عند عاصي وهو الذي يقول لأصدقائه المقربين «**أكون مع عشرين وأشعر بالوحدة، أكون مع عشرة وأشعر بالوحدة وأكون وحدي وأشعر بالوحدة**» وهو الذي لخّص وحدته في آخر قصيدة لهُ «**ما في حدا بيعرف حدا/ ما في حدا بيضرب حدا/ خلي البحور تغور**».

«ولهذا– يكمل منصور– كنا ثنائياً لا يفترق. كنا وحيدين دوماً ولكننا لم نعرف الضجر. كان عاصي يحوك في الظلام عالماً سحرياً يختفي عند الفجر ويعود في المساء. كنا نسهر على ضوء القناديل. وكنا نتساءل ماذا بعد دائرة الضوء ؟»(*).

«في الأربعينات أنشأنا مع مجموعة من الأصدقاء نادي انطلياس وبدأ العمل المسرحي يتكون لدينا.. وكان جمهورنا من أهالي انطلياس.. (وما

(*) السفير 1986/6/28.

كانوا يخلونا نطوِّل. يسبونا وينتقدونا)، لذا تميز مسار الأغنية عندنا بأنها قصيرة».

في هذا النادي قدم الأخوان رحباني أول أعمالهما المسرحية الغنائية عن النعمان ملك الحيرة. وهناك من يقول إن في هذه المسرحية بداية «الخيط الذي سار الأخوان على هديه»(*).

وفي هذه الفترة كذلك عمل عاصي في قسم البوليس. يقول: «كنت بالنهار بوليساً وبالليل عازفاً على الكمنجة في المقاهي وأجرتي ثلاث ليرات»(**) كما أنه حاول الدراسة. وتعمّق أكاديمياً في الموسيقى. ووسَّع معرفته.

بل وفي هذه الفترة بالذات. ومع العمل المسرحي الأول كان تشكل «الأخوين». وكان أيضاً بناء الذاكرة التي رأينا كيف تناثرت في سماء الصوت الفيروزي. تناثرت كانها ورود لآخر القديسين.

سكن الليل

هذه الذاكرة واضح ما استندت عليه: استندت على تشكل ثنائي إنساني من حيث إحساساته بطاقة إبداعية ما تتململ في داخله. وتبرز هذه في تلك المجلة التي تسابق الإثنان وهما صغيران على التنافس في إصدارها، وهي مكتوبة بخط اليد وسميت «الحرشاية»، وعلى الوحدة والتماس مع «الليل» حيث تُفتح نوافذ الحكايات والسهريات تحت رعاية «ضوء القنديل».

(*) ربيع إسماعيل، اليوم السابع، 7 يوليو 1986 .

(**) السفير 1986/6/28 .

«سكن الليل» ذلك أول انتظار عند الرحابنة وبعده تبوح «النبعة» بما كتب عليها، ويبدأ القمر في الاقتراب من البيوت حتى يصبح الأخوان الرحبانيان «نحنا والقمر جيران».. جيران بينهما «سهريات»...تعيد فيها الملائكة للريح «والمفرق» والزهور و«سياج الزنبق» والقناديل، و«عصفور الجناين» (... عشرات المفردات التي سمعناها بعد ذلك في الأغنية الرحبانية). تعيد هذه الملائكة لكل هذه المفردات «هدا» المواسم البعيدة.. التي دائماً ما يتساءل الرحابنة عن «الجني» فيها.

كما أننا لا ننسى تلك الرائحة السحرية التي فاحت من صندوق الجدة، ولا «فوار أنطلياس» حيث أزهرت ذاكرة الأخوين في احتفاليات المساء. حتى أن منصور الرحباني يقول دائماً على لسان الرحابنة كلهم، ظاهرة وامبراطورية: «ماذا بعد دائرة الضوء».

وفي كل مرة عندما يسكن الليل، تنفتح أبواب المفاجآت الساحرة، مثلما انفتحت في طفولتهما، هناك في الضيعة القريبة جداً من السماء، في أنطلياس.

الثنائية النادرة

ها كل شيء قد رسم الملامح الأولى والأساسية للمحور... للعمودين رحباني.. ليشكلا تلك الثنائية التي يصفها عصام محفوظ(*)، بأنها «الثنائية النادرة». إذ «كان عاصي ومنصور أكثر من توأم وعندما استغرب منصور أن تكون الحياة بعدها ماشية» – كان عاصي في غرفة العمليات بمستشفى

(*) النهار – 1986/6/29.

الروم اللبناني– فلأنَّهُ لم يصدق بأن دماغه لم ينفجر أيضاً، هما ليسا شقيقين وحسب، بل لهما حياة واحدة، وردة أفعالهما واحدة، فكان من الطبيعي أن يشكلا هذه الظاهرة الثنائية في الخلق الفني وهي شديدة الندرة في التاريخ».

ومنصور يقول: «إنه من الصعب أن نقول أن لكل منا نشاطه الفردي. أنا وعاصي نشتاق إلى بعضنا كثيراً.. والسن المتقارب بيننا (أكبر مني بسنة وأحد عشر شهراً) كانت تجعلنا أصحاباً أكثر من أخوة. وكان هو، بحكم أنه أكبر مني وذكي ومتوقد، كان يخترع لي مواضيع وأشياء وعوالم نعيش فيها سوية. في فترة لاحقة، عمل كل منا جريدة أو مجلة محلية خطية، ولكن أنا كنت أقلده دون أن أشعر، حسداً منه. وذلك لا يمنع من أنني أحس بأن لدي شيئاً خاصاً أريد قوله. ولكن عندما بدأنا فعلاً وجدنا أنفسنا قد كتبنا (الأخوين رحباني) دون أن نناقش. وهذا شيء جماعي. وأنا أعتقد أن الفن يصنعه الجميع.. وهذا الأمر يقوم على عدم أنانية. ليس المهم من الذي يقول ويكتب، أنا أَمْ عاصي، المهم أن يصل العمل إلى غايته وإلى الناس. نحن لم نكن نطلب الشهرة. وربما انشهرنا بالصدفة. وحيثما تجد وتلمح إعلانا لأعمالنا تجد اسمنا في نهاية الإعلان بالحرف الصغير.

.. أحياناً عاصي يقوم بكتابة القصيدة وكتابة الموسيقى وتوزيعها. وأحياناً أنا اكتب وهو يلحن والعكس أيضاً، وأحياناً هو يوزع الموسيقى فقط، وكذلك أنا.. وفي بعض الحالات نشترك في اللمسات الأخيرة ونتناقش»(*).

(*) عاصي ومنصور: من أوراق الطريق، اليوم السابع 7 يوليو 1986 .

أما عصام محفوظ فيعلق قائلاً(*) «... هذا لا يعني أنهما كان يجلسان معاً لتأليف القصيدة الواحدة أو اللحن الواحد. كان يحدث أن أحدهما يبدأ العمل فيتابعه الآخر وكأنه عمله الخاص. وأحياناً كان أحدهما يبدأ من النهاية فيضع الآخر البداية، وكأن النهاية بدأت على يد الأول بتناس متعمد. وفي العمل المسرحي كانت تختمر الأفكار لدى الاثنين، فإذا بادر أحدهما إلى بلورة الفكرة المناسبة قبل الآخر، كان الثاني يغوص في هذه الفكرة ويطورها كأنها فكرته. وهكذا يتعاقبان على السيناريو والمشاهد والكلمات والألحان.

هنا ينبغي أن أذكر للتاريخ– يكتب محفوظ– أن منصور كان يندفع أكثر في الميدان الشعري، بينما عاصي يندفع أكثر في المجال الموسيقى. وهذا لم يكن يمنع أن يبدع عاصي أروع الشعر، أو منصور أروع الالحان والإبداعات. كانا ينطلقان من حساسية واحدة ويصبّان في أفقٍ موحد. ربما بعد انفجار دماغ عاصي. وتعطل بعض قدراته. خفّت حدّة هذه الوحدة. وساعدت على انصراف عاصي إلى تأملات شديدة الخصوصية. صارت تكبر انطلاقاً من مرضه. لكنها بقيت عند حدود التأمل الشفاهي، ونادراً ما دخلت مجال الخلق الفني. لقد بقى الأمر كما كان من قبل وإن صارت اللمسة الأخيرة للصياغة من اختصاص منصور، بعد أن كانت من اختصاص عاصي. أما لماذا انفرد عاصي طوال الحقبة الفنية السابقة بهذا فقد يعود الأمر في البداية إلى فارق السن. فالأخ الأصغر يسلم عادة القيادة إلى الأخ الأكبر، ومن حسن حظهما أن كان كذلك، لأن العمل

(*) النهار، 1986/6/29 .

الجماعي يلزمه قائد واحد للتنفيذ ومثلما يقول نابليون «قائد واحد سيئ خير من قائدين (أو سبعة) جيدين»، والمقصود بالطبع مجال الفرقة الواحدة.

في انتظار الثالث

بعد استحضار كل هذه الشهادات، أظن أن بناء ما أسميناه محور الأخوين رحباني، في هذه التجربة الخلاقة، قد اكتمل، على الأقل في أذهاننا. وإذا أردنا أن نعود إلى عصام محفوظ مرة أخرى.. فإنه يقول لنا عن هذا «الاكتمال» بالضبط إن «موهبة عاصي تبلورت في موقف فني واضح، ولم تكن تنقصه سوى الامكانات التي تلبي طلبه» وعندما يتحدث محفوظ عن عاصي فإنه يتحدث عن منصور أيضاً. أما ربيع إسماعيل(*)، فإنه يقدم نظرة أكثر وضوحاً حين يقول إن عاصي بعد أن انضم عام 1943 إلى الأكاديمية اللبنانية «حيث تفرغ سنوات لدراسة الهارموني وتفرعاته، ومع السنوات الأخيرة من الأربعينات كان عاصي ومنصور قد باتا يمتلكان العدة التقنية إضافة إلى الموهبة، لذا حين تعرّف عاصي على نهاد حداد (فيروز) وكانت في عداد فتيات كورس الإذاعة اللبنانية، اكتشف خلال ساعات قليلة أنها العمود الثالث الذي يمكن أن تنبني عليه حقيقة فنية كبيرة يشكل هو وأخوه عموديها الآخرين».

وعند أمر التقاء الأخوين الرحباني بعمودهم الثالث نترك «العمارة الرحبانية» التي شغلتنا كل هذه المساحة، عائدين مرة أخرى لنربط ما

(*) اليوم السابع 7 يوليو 1986 .

وصلنا إليه من مراحل في التجربة الرحبانية بطرح الياس خوري من جهة وبحديثنا عن الحيز الجغرافي و بردى كجدول يجري في السماء وليس عند أقدامنا في ذلك المطعم الشامي.

الصعود بالضيعة

قبل أن تقول إن من أجمل الأغاني التي سمعتها من فيروز هي تلك التي تقول «**أعطني الناي وغني، فالغنا سر الوجود، وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود**» فإن التقاء الرحابنة بجبران خليل جبران لم يكن فقط عند هذه الحدود. بل قد لا يستبعد أن يكون ثمة التقاء، ربما «خفياً» بين هذين «الأخوين» وجبران، في الطفولة. جبران في كل مشروعه الفني، كان قريباً من الضيعة، قريباً من نسائها ومظالمها، وحين سعى لتقارب مع «الفلاحين» الذين أخرجوا رؤوسهم في فترته بالذات، أخرجوها من خلف تكلس التاريخ، وغروب الشمس عن «الطربوش».. وسعى لنصرتهم، حاول إنزال «عدل» السماء، بكل ما يحمل في جعبته من أنفاس الملائكة، وأرديتها، ومن أقوال بيضاء نراها في «النبي» (الذي غنت بعضه فيروز) كما في كتابات جبران الأخرى، حاول إنزال هذا «العدل» على الأرض. عدل المحبة، والحلم، والخير.

... وهنا قد نلمس التقاء الرحابنة الخفي بجبران.. لقد قاما بنوع من القلب لمشروعه: هو أدخل نبيه من البحر إلى القرية كي يصحح مسارها، مسار العالم. أما هما، فرفعا ضيعتهما بأسمارها، بينابيعها، بقناديلها وهدوئها وحكاياتها، إلى السماء. هناك أسسا مملكة على «هدا» الغيوم،

حتى الألم جراه إلى هناك، جعلاه يفقد كل سماته الشيطانية النافذة، وأكسباه فعالية التصالح مع الفرح. وكذلك فعلا مع الشر والفراق. ولن تلمس هذا إن لم تكن قد سمعت بعد تلك الأغنية التي يكتب فيها الحبيب اسم حبيبته «عَ رمل الطريق» أما هي فتكتبه على «**الحور العتيق**» وغداً «**بتشتي الدني، على القصص المجرحة، بيبقى اسمك يا حبيبي واسمي بينمحا**».

حتى هي عندما تغني بهذا الوفاء الأبيض، الحب المستحيل، لن تكون إلا غيمة بعيدة عن نطاق الاجتماع البشري القاسي، «**وهديتني وردة، فرجيتها لصاحبي، خبيتها بكتابي، زرعتها ع المخدة، وهديتك مزهرية لا كنت تداريها، ولا تعتني فيها، تا ضاعت الهديه، وبتقولي بتحبني ليش دخلك ليش**». إن «دخلك» هنا كلمة رحبانية، لبنانية، عامية، خزن فيها كاتب الأغنية تسامحاً ملائكياً، اكتفى بالسؤال، حين تعود الشرعية الوحيدة.. في هذا الفضاء، للحب فقط وليس لأي هاجس آخر.

لم يكن المشروع الجبراني بعيداً عن لبنان، الأرض التي تقارب السماء وكذلك لم يكن الرحابنة، ثَمَّ تواصل ربما بين الضيعة «اللبنانية» والمكنون العلوي، ثَمَّ أرواح ما ورائية ربما تتقمص أشجار هذه الضيعة و «حكاويها».. وأسمارها وأسرارها، وحتى مواعيد العشاق فيها.. حتى لهجتها.

ومثلما كان المشروع الجبراني عميقاً في تماسه مع معطياته التاريخية الاجتماعية الفنية، عميقاً، في التماس مع وحدته وهواجسه، كان الرحابنة في «اللعبة الصغيرة» التي لعبوها– على حد قول الياس خوري– كما هي «لعبة» جبران، كما هي «بيروت» كما هو كل لبنان. لم تكن

«ألعاباً» خارج التاريخ، هي قدرة فائقة على استنفاد طاقة المعاش، إن لم تكن بمعنى آخر اخضاع «الحلم» لتجربة التهيؤ. في قفز جديد، آخر، في الظلام.

أسئلة في الجغرافيا

أما هنا حيث باعدت الصحراء بين السماء والأرض، حيث التقت بتخوم الأشياء، من بوابة أخرى، أو على وجه الدقة من آبار أخرى. فهل بإمكاننا اليوم أو غداً، أن نجد فيروز «**صوتاً يذكرنا بطفولة ذاهبة بعيداً هناك في قعر الغياب الحميم**» أو صوتاً يستلبس القمر «**كي يسلمنا لقبائل أخرى، لواحات أخرى، وربما لهجرات أخرى**»؟! لا إطلاق في ذلك ولكن أية أحلام في داخلنا، بإمكانها تهيأتنا لتأسيس دم آخر. أم «**على كل دم، في كل مكان، أن يبصر احتفالاته الدفينة، ومن ثم يعيد نفضها كل مرة، علَّ القلب لا يعطش، علَّ الجسد لا يغيب، علَّ الروح لا تقفر**»؟

العمود الثالث

نهاد حداد. ابنة معلم المطبعة وديع حداد. من أسرة فقيرة، واشتهرت وهي تلميذة صغيرة «بالإحساس الموسيقي وسرعة الحفظ، حيث كانت أذناها تلتقط الموسيقى بسهولة وسرعة، لترددها دون أن تخطىء، على مسمع الجيران».

وفي إحدى الحفلات المدرسية التي اشتركت فيها بالغناء وكان ذلك عام 1949، أي وهي في الرابعة عشرة من عمرها تجتمع برجلٍ يدعى سليم

فليفل، فأعجب بصوت ابنة الرابعة عشرة، ونصح والدها أن يوجهها توجيهاً موسيقياً، بأن يلحقها بالمعهد الموسيقي، فوافق الأب على ذلك بعد أن تأكد من أن الدراسة في هذا المعهد مجانية.

وبعد مرور فترة قصيرة (حوالي السنة) على انضمامها للمعهد الموسيقي، ضمها سليم فليفل، أو مكتشفها الأول، إلى فرقته الإذاعية، التي كانت تقدم بعض البرامج المدرسية، وكانت الفرقة معروفة باسم فرقة الأخوين فليفل، ومن فرقة الأخوين فليفل كانت انطلاقتها، وفي هذه الفترة لفتت نظر الشيخ حافظ تقي الدين، الذي كان يشغل منصب سكرتير برامج الإذاعة اللبنانية في ذلك الحين، إذ وجد في صوتها معدناً نادراً، مما جعله يسرع بمقابلة رئيس القسم الموسيقي ويخبره بأمر صوت هذه الفتاة.

لم يكن رئيس القسم الموسيقي سوى حليم الرومي– والد الفنانة ماجدة الرومي– الذي قدمها لفرقة الكورس، وأصبحت عاملة فيها بمرتب شهري قدره مائة ليرة لبنانية، وبقيت في فرقة الكورس من عام 1949 حتى أوائل عام 1955 أي حوالي ستة أعوام، ثم يشاء القدر أن يلعب حليم الرومي الذي انتقل بفيروز من إلقاء الأناشيد المدرسية، إلى غناء الالحان الخاصة، أكبر دور في حياتها عندما قدمها إلى عاصي الرحباني الذي سيكون له معها فيما بعد ما سيكون.

يقول الرومي إنه كان حريصاً على تلوين إنتاج المطرب أو المطربة، ولذلك: «استدعيت عاصي الرحباني وقدمتها إليه قائلاً: أقدم لك الصوت الجديد الآنسة (فيروز)، وكان هذا هو الاسم الفني الذي اخترته

لها بدلاً من اسم نهاد حداد، والذي اشتهرت به بعد ذلك».

أما كيف كان اللقاء الأول بينهما– بين عاصي ونهاد–، وشعور كل منها نحو الآخر، فيصفه الرومي، دون أن يتمالك نفسه من الدهشة بعد أن أصبحا زوجين بعد مضي أربع سنوات من هذا التاريخ: «عندما قدَّمت إليه– أي عاصي– فيروز صافحها في تعال وكبرياء، بطريقة تشعرها بأنه الموسيقار الأكبر، وأنها فتاة نكرة لا أهمية لها. ولما قلت له: حاول يا أستاذ عاصي أن تختار للآنسة فيروز مجموعة من الأغنيات الراقصة. أجابني قائلاً بعد أن استمع إلى صوتها: إني أعتقد أنها تصلح لكل شيء ما عدا الأغاني الراقصة»، أما عن شعورها فإنه «لفت نظرها إليه بلا شك، ورأت فيه شيئاً كبيراً حقاً لم تستطع أن تكتم شعورها نحوه، فقالت بنفسها: دمه تقيل».

الرسالة الرحبانية

كان ذلك في بداية عام 1951(*). وفي هذا العام بالذات. اكتشف الأخوان رحباني أن فيروز التي «تصلح لكل شيء ما عدا الأغاني.. هي عمودهما الثالث».

ومنذ هذه البداية (التي يمكن العودة بها لعام 1949 حيث قدمها عاصي في أغنيتها الأولى – حبذا يا غروب–) «لم يكن– أي عاصي– في حاجة لنصيحة صديقه سعيد عقل(**) الذي يدعي أنه أشار عليه بالزواج منها،

(*) فيروز – روائع الانغام – المكتب التجاري، بيروت.

(**) مثلما يقول عصام محفوظ – النهار 1986/6/29م.

ملاحظاً أنها كانت تغني له وليس لأحد سواه، «**كانت فيروز له تلك الصخرة من المرمر كسر أسنان مطرقته في صقلها وجعلها كما تمثال (داود) لمايكل أنجلو، كان يعرف كل ذرة في نبرات صوتها، وفي أوتار حنجرتها، وفي سعة رئتها، وفي قدرة احتمالها، وما لم يستطع أن يطوعه من صوتها لموهبته، سَخَّر موهبته للتكيف معها... صارت بزقه وعوده وكلماته ولحنه وصوته وفكره.. وعندما كنت أسأله لماذا في كل الملصقات والاعلانات اسم (الأخوين الرحباني) صغير الحجم، مقارنة بحجم اسم فيروز يجيب على الفور: انما هي نحن، ويقصد هي أنا.**

.. عندما اكتشفها عاصي كانت حنجرة فيروز حقاً تلك القطعة من المرمر الخام، عكف عليه الفنان الكبير يقولبه بحجم أمنيته، بحجم كلماته، بحجم تصوره لما يريده من الصوت أن يكون عليه في إطار (رسالته) الفنية إلى العالم، وهنا نقصد معنى الرسالة، فلم يكن الفن الموسيقي قبله في العالم العربي كله- باستثناء تجربة سيد درويش غير المكتملة، والأغاني الدينية- سوى دعوة إلى الطرب، ولم يكن عاصي ليشذ عن هذا التيار لو لم يجد نفسه صاحب رسالة بين الناس تعبر عن أفراحهم وأحزانهم، عن الحاضر والمستقبل، وكان فنه يتطور بقدر محاولة تطوير الفن عامة، وصار من البديهيات القول إن اسم فيروز، في مجال الموسيقى العربية، اتخذ بعكس كل ما سبقها، طابعاً (رسولياً) وصار هذا الصوت رمزاً لقيم بينها الحب والحق والخير والجمال...

وهذا الموقف الفني يرتبط بالرحباني قبل كل شيء إلا أن فيروز صارت رمزه، وعبثاً يحاول البعض التخفيف من حجم هذه العلاقة بالقول إن فيروز كغيرها ممن أشركهم الرحبانيان بأدوار رئيسية في مسيرتهما. لقد

اتخذ صوت فيروز في العمارة الرحبانية مدى أكبر من أي دور لأي صوت آخر، وكانت العلاقة جدلية، وإذا صح التعبير كان الرحباني هو (المضمون) وفيروز هي الشكل. وهل ثمة انفصال بين المضمون والشكل في أي عمل ؟... لذا سيظل ذكر العمارة الرحبانية مرتبطاً بذكر فيروز».

وهنا انتهى ما استطعت استدعاءه من شهادة عصام محفوظ، وما طول هذا الاستدعاء إلا لأهمية وجمالية هذه الشهادة.

قطار الرحابنة

إذا، قد وجد الرحبانيان معاً، ذلك الصوت الذي بإمكانهما أن يُحَمِّلاه، كل بحثهما، سواء عن الليالي الغائبة بالسهريات السماوية، أو عن الأرض التي بالإمكان أن تزدهر عليها لهجتهما ونظرتهما البيضاء: للعدل والرفض، والحب، والسعادة، والخير.

ولم يبق إلا «العمود الرابع ليقوم الصرح»– مثلما يقول ربيع إسماعيل– أو الموقد الرحباني.. «غير أن البحث عن هذا العمود لم يدم طويلاً: إذ ان صبري الشريف الإذاعي الكبير والفنان الصامت كان مستعداً.. وبأولئك الأربعة سار القطار الرحباني في رحلته الطويلة: إذاعياً ومسرحياً، غنائياً وموسيقياً.. وكانت واحدة من أجمل الرحلات في تاريخ الفن العربي وإذا كان سيد درويش قد افتتح التجديد الموسيقي العربي الكبير في القرن العشرين، وكان أول من سعى لتخليص الموسيقى العربية من إغراقها في البعد التركي، وإذا كان محمد عبد الوهاب قد واصل مسيرة سيد درويش وتجاوزها برفده الموسيقى العربية، أواسط

القرن العشرين، بكل تلك التجديدات الرائعة التي صارت أساس البعث الموسيقي العربي، فإن المساهمة التي قدمها الرحبانيان (ودائماً مع فيروز وصبري الشريف) أتت لتطبع النصف الثاني من القرن العشرين بطابعها، إلى درجة جعلت ملحنين كباراً من أمثال عبد الوهاب ومحمد الموجي وكمال الطويل، لا يترددون بالتصريح مرة بعد مرة بأن التجديد الرحباني– وخاصة في مجال التوزيع الأوركسترالي– كان ذا أثر حاسم في تألقهم وأعمالهم»(*).

ذاكرة «أنطلياس»

.. ومن هذه الرحلة الأولى التي قامت على أكتاف الأربعة.. بدأ «القطار الرحباني» أو شيدت «العمارة».. لتكون خطوة من «النوع الخفيف من القصائد».. إلى «الأعمال الكبيرة» ومن «مرمر زماني..» إلى «ميس الريم».. ومن «الأخوين رحباني فقط/ فوار أنطلياس».. إلى امبراطورية كبيرة ضمت فيمن ضمَّت: الراحل فيلمون وهبي، (وكذلك كان لمحمد عبد الوهاب حصته، ولسيد درويش حصته إذ غنت فيروز من توزيع الرحابنة بعض أجمل أغانيه).. كما ضمت كذلك مغنين كباراً: وديع الصافي أحياناً ونصري شمس الدين دائماً، ومحمد مرعي في لحظة من اللحظات.. وغيرهم من المغنين والمغنيات والموسيقيين والموسيقيات والرّاقصين والراقصات حتى أن هذه الإمبراطورية شملت السينمائي المصري يوسف شاهين (إذا ما تذكرنا فيلم: بيّاع الخواتم).

(*) ربيع إسماعيل، اليوم السابع، 7 يوليو 1986 .

.. بالفقرة الأخيرة نكون قد أجبنا على السؤال الذي انطلقنا منه في البداية، كيف تكونت العمارة الرحبانية ؛ وأية «إبداعية» تلك التي وهبتها هذا الصيت، وهذا التأثير.

وإذا كنا قد أعطينا أهمية كبرى لطفولة «أنطلياس الرحبانية» في التجربة ككل.. فما حديث عصام محفوظ الذي اخترناه في معرض حديثنا عن فيروز، إلا مقصوداً منه خلق توازن بين الفكرتين. فالتجربة الرحبانية، تشكلت قيمتها الأولى، أسرارها الأولى في «أنطلياس» وليس الرحابنة كلهم إلا تجليات لها، بمن فيهم فيروز، وشكلاً تمخضت عنه سنوات من التجربة والإلمام الموسيقي.

وبقي الآن أن نعرج على المعالم الفنية للرحابنة، أو لعاصي الرحباني على الخصوص، وهذا الأمر صعب للغاية، هذا إذا ما تذكرنا الأعمال الكثيرة لهذا الفنان، والمتوزعة بين الإذاعة والتلفزيون والسينما والأغاني.. لذلك سنكتفي بالإشارة إلى نقطة جوهرية في هذه «المعالم».

قبل التوغل في هذه النقطة، يمكن الإشارة إلى أن الشهادة التي أوردناها قبل قليل عن موقع «الرحابنة» في تاريخ الموسيقى العربية.. تغنينا عن الإسهاب في ذلك. مع ذكر المدى المعمق الذي أسهم به الرحابنة في هذه الموسيقى – ذاك المدى الذي وجد ما يدعمه في الثقافة اللبنانية والعربية المزهرة في منتصف القرن العشرين، وبقراءات الرحابنة واطلاعاتهم، وبموقعهم الكائن في بيروت التي ما زالت إلى اليوم – رغم الحرب – منارة لكل هاجس عربي حديث.

وبيروت، قد تكون هي الوحيدة التي استطاعت أن تجمع حول الرحابنة شعراء يقعون في مدار الحداثة الشعرية العربية إذ كانت لأنسي الحاج هو الآخر مساهماته مع الرحابنة إذ يعتبر أحد مستشاريهم المميزين (... ومن هنا بالذات، من كونهم، ربما في بيروت، التقى سيد درويش جبران خليل جبران، التقى هاجس الشعبية الفلكلورية في اللحن، مع الفكرة الرومانطيقية «في النظرة إلى العالم والذات»، أو في «الرسالة»).

الرنين الصافي

مستشارهم إذاً، أُنسي الحاج، سيكون دليلنا إلى صحراء النقطة التالية.. يقول: «.. عاصي الرحباني شخص شفاف إلى درجة رهيبة فإذا قرأ صفحة من سوفوكل مثلاً، فإنها تولد فيه عشرين مسرحية وعشرين أغنية. إنه أرض خصبة وغنية، والبذور ترن في داخله رنيناً صافياً وخلاقاً. عاصي الرحباني شخص خلاق وشفافيته مرهفة إلى درجة أن كلمة واحدة يمكن ان تولد فيه عالماً، وربما لا تكون له أية علاقة بالكلمة التي تكون حافزاً أو ذريعة لتوليد هذا العالم».

ثم إنّ «عاصي الرحباني بالأصل زجّال أو قوّال، وهذا ما يفسر سهولة القول والارتجال والغزارة التي عنده. إن هذا يمكن أن يكون معبراً عن سقوط للشاعر وللفنان. ولكن لكون عاصي فناناً شاملاً (موسيقياً، وشاعراً وملحناً ومسرحياً وقائد أوركسترا ومخرجاً وممثلاً..) فإن هذه الأدوار العديدة أقامت نوعاً من الرقابة على كل من هذه الأدوار على

الأخرى، وكل دور من هذه الأدوار يستطيع أن يُعلي الآخر ويُغنيه.

... لا وجود لفنان مثيل لعاصي الرحباني في الشرق، هنالك قبله سيد درويش. وأنا أشك أن تكون المقارنة لمصلحة الأخير. لأن عاصي الرحباني شعرياً أضخم من سيد درويش ولا مجال للمقارنة بينهما أصلاً. وكذلك مسرحياً (...) وهناك جُمل له أصبحت أمثالاً سائرة. نحن أحياناً نحسبها فلكلوراً، ولكنها في الحقيقة ليست كذلك، بل هو مؤلفها.

لننظر إلى أي حد تصل أهمية هذا الفنان: يتهيأ لنا أنه ينتج فلكلوراً، والفولكلور كما نعرف هو من نتاج ذاكرة الشعوب على مدى قرون وأجيال (...)».

هذه الشهادة هي نص من أطروحة جامعية حول فيروز أعدها الناقد محمد أبي سمرا.

عاصي الرحباني.. بالأصل زجّال أو قوال.. وما أبدعه (الرحابنة).. يخيل إلينا أنه (فولكلور).. أي جانب فني في هذا القول. وأية أهمية ؟! إن الذي لا يعرف «الفولكلور»، أو ما يسمى كذلك، قد يطرح مثل هذه التساؤلات.

ليس كل «الفولكلور»، بل ذلك النتاج الذي تصل فيه الروح الجماعية عند أي شعب عند حدود الخلق، عند حدود الابتكار والإيجاز، عند حدود اقتناص الومضة، الومضة الشبيهة «بالأمثال الشعبية، أو الأمثال الشعبية الشبيهة بالومضة».

الرحباني المعتق

ما الفرق بين أغنيتنا «الفولكلورية» التي نرددها نحن والتي تقول كلماتها: «**وا عليَّهْ وا على حالي، وا على الغواص مرّوا به، مروا بَهْ سيوحْ وجبالِ، في ظلال الغاف مرّوا به**» وأغنية رحبانية كـ «**دخلك يا طير الوروار سلملي عل حبايب، وخبرني بحالن شو صار**». أو تلك الأغنية التي ترددها صبايا الجزيرة: «**أربع طيورٍ على رأس الجبل باتوا، باتوا سهارى ومن كثر السهر ماتوا**» والأغنية الرحبانية «**مين دلك بالهوى عَ بيتنا، مر النوى بكاس العذاب سقيتنا.. مين دلك**».

إن الفلكلور، النتاج الجماعي لأي شعب تمتلك منطقة إبداعه روحاً وثراء خاصاً، يختلف نوعاً ما عما تنتجه منطقة الإبداع الفردي. إنك تحس بمرحلة «التخمير» التي امتدت «لأجيال وقرون». ثمة في الإبداع الفردي، نكهة «الفلتة» أما في «الفولكلور»، في بعضه، في المهم منه، رائحة «المعتق».

وهنا من «المعتق» هذا، تكتسب الأغنية الرحبانية أهمية أخرى إلى جانب تلك التي ذكرها الشاعر أنسي الحاج.

وليس هذا ببعيد عن أهمية تأسيس الذاكرة في «أنطلياس» لدى الرحبانية. إذ هناك تعتق كل هذا، تعتق «القرادي» مع إبداع جبران، تعتق «سيد درويش» مع أغاني العمل، تعتق «البزق» مع موسيقى الطبيعة.

ثم لا ننسى نوافذ بيوت الضيعة المفتوحة على الطرقات، ولا حكايات الجدة. إن هذه الطفولة كفيلة، بأن تبث ما خزنته من كل هذه المعتقات، في النتاجات «الرحبانية» التي نحسبها اليوم «فلكلورية».

وكل هذا الكلام، يغنينا عن الحديث عن حسّ شعبي لدى الرحابنة. بل أنفسهم الرحابنة يتساءلون ويجيبون: «**شهد العسل جاب العسل من وين؟**».

طفل الفنان

إن «الحسّ الشعبي»– أو ما يسميه السائد هكذا– ليس اختياراً لدى الفنان، إنه نوعية، سمة. في طاقته الإبداعية التي تنبعث من داخله. ليس الرحباني.. عاصي أقصد، إلا رجلاً يستمع جداً لداخله. «بذور» أنطلياس «ترن في داخله رنيناً صافياً وخلاقاً» وهذا ما يجعل «كلمة واحدة تولد فيه عالماً» !

وهذا هو نمط من الفنانين، لا يسعون إلى الطفولة، كي يستعيدوها قصداً كما شرع «بودلير» في ذلك. إنهم ليسوا إلا اطفالاً يكبرون. وهكذا كان عاصي.. إن كل الذين كانوا يحيطون بعاصي، كانوا يعرفون مدى رهافته، ابتداء من شقيقته نادية.. وفيروز، وصولاً إلى الشعراء الكبار الذين كانوا يحيطون به، وبكبار الموسيقيين، كان هؤلاء جميعهم يعاملونه كطفل(*) وهو كان يقرّ عيناً أمام مثل هذه المعاملة حتى اعتاد عليها وصارت جزءاً من سلوكه، لكنها صارت، في الوقت نفسه، جزءاً من الأسباب التي جعلته بين الحين والآخر مشاكساً، رغم طيبته المتناهية، ومتطلباً من الآخرين إلى أقصى الحدود، متسامحاً مع نفسه إلى أبعد الحدود.. ولطالما سبب له هذا السلوك مشاكل وهموماً!».

(*) هكذا يقول ربيع إسماعيل – اليوم السابع 7 يوليو 1986.

وسط هذه المعمعة من العلاقات ومن الهموم كان عاصي الرحباني لا يكف عن الإبداع. كان يدرك أن العمل هو الخلاص الوحيد من مأزق اليومي، والمنقذ الوحيد من وهدة التفاهة التي تصيب الناس حين يترهلون. لذا لم يكن عاصي من المترهلين أبداً.. كان يعمل في كل لحظة، وهمّه الأساسي ألا يكرر نفسه. كان الابتكار الدائم هاجسه الأساسي.. وهو الهاجس الأساسي لكل طفل أيضاً.

الكتابة كمرض

(«فيروز»(*) مريم جمعة فرج)

(*) فيروز، قصص، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1988.

تبرقْ لنا مريم جمعة فرج من ذاكرة سحيقة، عصيّة على الترتيب، مهتزة في كل المرايا: مرايا الأشياء والأمكنة والناس والزمن الممنتج بالمقص. أجل تمنتج مريم في «فيروز» زمنها بحدّة. كما لو أنّه عدة قصاصات أو «ساعة متشظية» ينبغي لمّها كي تستوي قصاً خاصاً.

«... **كان عوّاس يعود كلما اشتاق إلى صدر أمه الذي يَنزُّ عرقاً. كلما عادت الفَرّاشة**(*) **من المدرسة تحملُ المعاش، آخر مرّة قالت: إنه صار عنيفاً كأن وجهه قد نحت نحتاً فتحددت ملامحه واختفت تلك العظام الناشزة، والعينان الغائرتان في مجاهل جمجمة صفراء ووجهه صار يلتزم خطاً واحداً يميل إلى القوة، ومن تحت الكندورة تفتحت عضلات صدره وتعرقت يداه وكان لا يريد أن يموت بالملاريا أو فقر الدم**» (من الزوايا المتواضعة، ص 69).

إن الذاكرة، في هذه القصص، عند حضورها تأتي حيّة جداً بالآن، وحيّة جداً بالآتي. أليس «**الموت في الحلم هو الحياة، والحياة في الحلم هي الموت**» (جفول، ص 27). وعند هذا الحضور، على عتبته، تتخلص الذاكرة من حدِّها الانتقائي. إنها تتأسطر :

«... **ياسمينه قال الشيخ الهاشمي نصفكِ المفقود في الماء، جنية، تُقيم مع المردة هناك عملها هو أن تشحذ الأرجوحة الطفولية لسيدها القادم**» (فيروز، ص 9 و10).

شخوص هامشيون، وحيدون غرباء ومستفردون. الدنيا مستفردة

(*) «الفَرَّاشة»: تسمية تُطلق على النسوة اللواتي عملن كعاملات تنظيف في المدارس والمستشفيات وبعض الدوائر الحكومية.

بهم وتخترقهم. ولا يبقى من مرورها الشوكي في حيواتهم إلا لحظتهم الحاضرة المعاشة هذه التي يلمسون فيها الموت، الموت كما لو أنه يحدث كل مرّة:... «**وعندما أُحصي الأماكن التي يمكنني الذهاب إليها، أشعر بأنني لا أنتمي لأي مكان، ويأخذني الرصيف إلى نهايته دون أن أشعر برغبة في العبور**» (وجوه، ص 83). من هذه الوحدة الضائعة أو الضياع الشرس يبحثون عن أمهاتهم وآبائهم، وهو ضمنياً بحث عنهم، عن أنفسهم، وبهذا يتوزعون بين ذاكرتهم المهشمة وأحلامهم، وما الحياة إلا حلمٌ مستحيل، كما تعرف موزة فَرّاشة المدرسة القريبة (ضوء، ص 44).

«فيروز» المرتجف بين برودة الثلج وشهيق الذاكرة، حيث ياسمينة وأرجوحة الظل. ولكن الآن في المعاش، ليس سوى الثلج: «**كان العشق قد بدأ معك بصوتٍ حزين. أخذ يطاردك في الأزقة لتكره النساء الخجلات المتكبرات وايماءات الظل الشاردة من ضوء الفانوس المتأرجح. التصقن بالجدران المظلمة حتى لا يقابلن رجلاً. وغير وجه أمك المنقوش بالجدري لم تر وجوهاً مستبشرة وإذا الصرير يبلغ ذاكرتك وترتفع ضحكة الأنثى، فتُسرع إلى الزقاق وتبتلع الأرض والماء الآسن وجهك**» (ص 10).

وإذا كانت الحياة حلماً مستحيلاً كما ورد على لسان موزة، فإنها كذلك حلم طويل. الذاكرة عند مريم جمعة فرج تُنهب من قبل الحلم. تخدم الحلم. تخدم الحياة، فيقع الشخوص في مهاوي الماضي الذي لم يحقق أحلاماً، والحاضر الذي هو وليد ذلك الماضي. ولا شيء يبقى من الحلم إلا الخبل و ارتجافات الأعماق، والتيه:... «**وأنت تفتش عن حلم قديم دافئ في كومة تفكيرك المثلجة فلا تعثر على شيء وتقرر أنك مجنون ومصاب بعد**

سنوات من توقف الحلم (...) ماذا دهاك، تجمد رأسك حتى لم تعد لديك القدرة على الركض وتجمدت حتى لم تعد قادراً على النُطق في زمن يتكلم فيه الحديد والثلج كما قال الشيخ الهاشمي أو أنه لم تعد البلدة صغيرة ولا النساء يفتشن عن ظل ولا الماء مكان وسط كومة الثلج الممدودة من الشارع إلى الشارع ولا الشيخ يستطلع أثراً في كومة من الثلج باردة جامدة» (فيروز، ص 12).

وكما أن حلم فيروز بأرجوحة ياسمينة، بياسمينة كأرجوحة للروح قد تبدد بين قالب الثلج والمطرقة، فإن بلال العبّار(*) وجد من يقول لهُ:... «**شوف حاجي بلال، حرمة مال أنت حرامي، مستأجر مال صندقة مال أنت حرامي، أنا بيعرف واحد مستأجر، نفر فقير وايد يبغي صندقة أرباب، ويهمس:... أنا بيعرف الدنيا كله، مافي واحد حرمة اسمه نرجس، ممكن نرجس مات**» (عبّار، ص 16).

«مافي واحد اسمه نرجس». ومن هي نرجس؟ إنها الحلم البسيط للعبّار:... «**تلك الرغبة في امرأة كانت تسكنه دائماً رغم قباحته**» (عبّار، ص 15)، وها هو يتحطم، يتحطم لأنه رغم هذا الذهاب والمجئ بين الضفتين ظل العبّار محتفظاً بنرجس: «... **كان مهرها راديو ترانزستور وكان عمرها أربع عشرة سنة**» (عبّار، ص 16).

وكما يجري الماء في الخور طولاً، وهو يقطعه عرضاً، خدعته تغيرات الحياة، وتحول «**كلكجيا إلى تاجر وصاحب الكافتيرا إلى قواد ونرجس إلى عابثة على الأرصفة والعبّار إلى مجنون**» (عبّار، ص 17).

(*) «العَبَّار»: البحار الذي يقود قارب (العبرة) بين ضفتي خور دبي. وكان كثير من هؤلاء البحارة من أبناء المنطقة أو من السواحل المجاورة.

ليس في قصة مريم جمعة، أو يمكن القول، إنه ليس في قصصها شخصيات. وإنما مسحوق شخصيات: «... **ضحك: لو مت كفّني أنت وعقني في الخور. قال العبّار القديم للصبي: ثم مشى قليلاً وقفل على الرصيف اللزج ثم ابتلعه الزحام، ثم نسى كل شيء، ثم نزل ذلك اللون العكر إلى مكان ما، يشبه سلة المهملات في نفسه وسأل نفسه بعد ذلك. لماذا يكره الدنيا إذ كل شيء فيها لا يسوى، حتى نرجس، تفل، ثم رتَّب أفكاره، وكانما هي محاولة منه فقط لهدم تلك الهوة التي بينه وبين العالم والتي تفوقت على شعوره بالوحدة»** (عبّار، ص 17).

كهذا أيضاً تفعل مريم جمعة عندما تكتب. جمل قصيرة، مقطوعة، مشطوبة، مبتورة. جمل منزلة، موضوعة. جمل مفككة، مستوحدة تُخاط في القص والنص، كي يتكوَّن النسيج المقهور، المضروب بالموت والقباحة والخيانة، واختلال الأسس والمعايير.

هكذا تكتب مريم جمعة وكأنها تخيط الألم. كأنها تكتب قصصها، أو تكتب الكتابة كمرض.

أمس هو اليوم .. كل يوم هو اليوم(*)

(أُكتافيو باث)

(*) نشرت هذه المقالة في جريدة الخليج في التسعينيات.

حالات الماء والصخر. المرأة والرجل. البرق والصحراء. الحرية والشرط. تلك هي مناخات أُكتافيو باث التي تأتلف وتتفرق في مناخ لا يكون واحداً إلا لكي يكون آخراً، إلا لكي يتعدد، ليس التوحد والوحدة هنا خاتمة دماغ، وإنما بداية حلقة، دائرة أخرى من الماء والحجر والمرأة والصحراء وهكذا. حلقة تبدأ بفعل الخرق: أن تشعل حجراً في الطاؤوس البارد.

من هنا فقط يمكن تورد العالم كأنثى. ويمكن أن يتفتح النبع كل مرة من كنف الشديد المتيبس، «**ويندفع كل شيء إلى عين بلا قرار**»، كـ «**قطرة هائلة فيها يتمرأى العالم ويهجع**»، و «**حيث النور يشدو بخرير مياه، والمياه تشدو**» هي الأخرى «**بحفيف أوراق**».

إذن الرحلة والتحول، رحلة الماء حول الحجر، في الحجر، ذلك ما تطرحه قصيدة باث من سفر، هو سفري وسفرك في غمار الحياة التي هي لحظة من حيث هي عُمر. والتي هي أبدية من حيث هي برق. ولشأن هذه الرحلة بالذات، تنتهز هذه القصيدة الشمس. الشمس ليس فقط في تجغرفها الفضائي الكوني وتضاعف هذه الجغرافية من زمن «**ولى زمن انتظاره**»، وليل محشو بالسقوط ونهار وانهيار وإنما أيضاً كسطوع لحظة. لحظة يقف فيها الإنسان، أمام مرايا «**تعكسه وتقعره**»، كي يرى وقوفه. كي الوقوف يرى ما يقف. كي يرى ونرى ونفزع كيف أن رأسنا لا يشمل الخلف والمستحيل. وإن شمل وتجاوز كيف يحتفظ بموطئ العين، وإن احتفظ، كيف لا ينكسر.

واختراقاً لقناع غزو (استعماري) لحق بتاريخ المكسيك تيقظ قصيدة

باث مكسيكها الخاص. فكما لدى نيرودا تختفي حيثيات طبيعة الإنسان الحقة خلف قناع الغزو. أما باث فقد كرس مقالة معروفة عن الثقافة المكسيكية (1950) يرى فيها كل التاريخ المكسيكي الحديث نسبياً محاولة لاستعادة أصول المكسيكان.

وبالتالي توطيد الاستعادة المتفجرة (إذ ما أبعد الأصالة التي تعني أصولية وعرقية عن هنا) كاحتمال مستقبلي تعتمد طبيعته وطبيعة المكسيكيين عليها. وباث هنا، مثله أيضاً مثل مرافقه نيرودا (مع الفارق والافتراق)، حاول إعادة تعقب الخطوات المفتقدة لتثبيت شخصيته، وشخصية المكسيك المنتزعة من أصولها المتراكمة تحت الطبقات الجيولوجية لمدينة الأزتيك التاريخية: «تيوتيهواكان»، وليس هذا عنده خاضعاً لمسار إيديولوجيا نضال كما هي الشخصية العروبية عندنا خلف قناع الميكروفونات، وإنما هي استنفار شعري نحو «**الذات الأخرى**» التي يهدف إلى سبرها ومن ثم تحويلها وتكريرها إلى شخصية سرية تغدق ذاته الحاضرة بينابيع الرؤى التي «لا تكرر نفسها» كالماء رغم أن «**الماء يتكلم كثيراً**». وهو أيضاً، واستطراداً، يحاول أن يؤكد أحقيته في أن يكون «آدم» باستمرار. آدم الأول، في الآن التي هي لحظته، وأن يتوحد مع الإنسان، الخام النقي الطفل، وما قبل الطفل... والذي فصله التاريخ عنه.

من أهم قصائد باث تلك المعنونة بـ «شمس الحجر» (1957) واسم القصيدة وحده يشير إلى المفكرة المكسيكية الحجرية القديمة المنقوشة على صخر، حاملة رأس إله الشمس، ممثلة أزلية العالم الأزتيكي (ما قبل الميلاد). وشاء بنجامين بيريه (أحد من جمع أهم حصادات القرن: مدرسة

فرانكفورت، السريالية، وألهب للحب فضاء جديداً لعله أغنى اعتبار أعيد لهذا الهيكل القلبي القديم منذ قرون) وهو يترجم ويقدم هذه القصيدة أن يشير إلى أن المفكرة (التقويم، الروزنامة) تبدأ برمزين هما 4 أولن (حركة) ويوم 4 اهكتل (ريح) والقصيدة إذ تبدأ بمسيرة جدول يصل (هل يصل الجدول أصلاً؟) تنتهي بها متضمنة (584) بيتاً من (11) نبرة (تفعيلية). وهذا العدد- كما يذكر بيريه- يوافق الدوران الاقترابي لكوكب فينوس الذي يتم في (584) يوماً. وكان المكسيكيون القدامى يحصون دورة فينوس (وسائر الكواكب المرئية بالعين المجردة) ابتدأ من 4 أولن، أما يوم 4 اهكتل فكان يدل على مرور (584) يوماً؟ وهكذا فإن الاقتران الظاهر بين فينوس والشمس هو بالتالي نهاية دورة وبداية أخرى.

ويمكن لكوكب فينوس أن يظهر مرتين: إما كنجم صباحي (فسفوري) أو مسائي (هيسبروس). وهذه الثنائية الممثلة هنا زمنياً كان لها تأثير شديد على الناس في كل الحضارات تقريباً. وقد اعتبرت رمزاً أو عدداً أو تجسيداً لغموض الكون وازدواجيته الجوهرية. وهكذا عدت اهكتل آلهة للريح، أحد تمظهرات الكتزالكواتل أو الثعبان المجنح الذي يحمل في ذاته ثنائية الحياة. وبالتالي قرن القدماء فينوس بالقمر والرطوبة والماء والنبات، كما قرنوها بموت الطبيعة وانبعاثها. وكان سكان المتوسط الأقدمون يعتبرونها مجموعة صور وقوى مزدوجة: سيدة الشمس، الحجر المخروطي، الحجر الخام (الخشن) الذي يذكرنا بـ «قطعة الخشب غير المنجرة» في الفلسفة التاوية وهي عند المؤرخ والجغرافي الإغريقي بوزانياس آلهة مزدوجة (خنثى).

«**كل ما ليس حجراً فهو ضياء**»، هي قاعدة البرق التي يفترضها باث لهذا التقويم القديم، أنه وكما يفرض على كل حالة استعادة ما، أو حالة ووعي يحصدها، أن تعيد تشكيل ذاتها وفق نهر ماء اللحظة لتصبح أخرى. وهو إذ يرفع هذا التقويم من رمل الأحفورة، ويرفعه شعراً، فإنما يحاول أن تكون ذاته، وتسقط من جديد لترتفع، وهكذا كل مرة تشهق كموجة، من أجل أن تنهمر بطريقة أفضل، من أجل أن ترى تمثال سقوطها الشفاف، «**تمثال المطر النابض**». كل ما ليس حجراً، وباث ضد الحجر، ضد هذا البرد القارس في الصخر. «**ضد الصمت وضد الصخب**»، وهو كذلك معاكس للشمس. يُنزل هذا النجم «**بكتابته المدمّاة**» إلى دورته اليومية لا ليتبع تقويمه الحرفي، وأنما ليحصي فتوره. لكي يستطرد مسعاه خاصة حين ينعكس هذا المسعى في مرآة حياته الشخصية، التي ليست هي شخصية هنا، متى ما فهمت الشخصية على أنها أنا مقطوعة عن الهواء (برميل مثقوب في تيار)، فالأنا في هذه الحالة، وفي حالة باث بالذات هي ما ينبغي أن تهشم كل مرة بالتحول إلى أنا ثانية وثالثة وإلى ما لا نهاية، أنا تتبع أنا النهر، يابستها ليست لوهم، وإنما مقول الوهم وهو يرتج على الصخر بنشوة، نشوة من يرتج على ماء.

الليل سجن الماء، والشمس تشرق كي تغرس مهاميزها في هذا الرطب الممتد الجاري (نهراً) والمزخرف بالحياة والكهرباء (بحراً). إلا أن الأمر ليس جغرافياً فضائية على الإطلاق، فالإنسان عالم، مرآة لغته العالم الكبير. نقول مرآة لغته. لأن الإنسان فعلاً بلا مقابل، بلا مرآة متى ما شئنا وقفه على عرائه الخاص، أو على عراء العالم الذي لا يقل عنه يتماً. رغم أن الليل

لا يفتقد الشرارة. ورغم أنه بحر مضيع للأشرعة ورغم أنه صحراء وأرض سحيقة لا تعرف كيف تلتقي في باطنها الجذور وكيف تفترق، وهو كذلك سماء خاوية تهوى فيها الكواكب، إلا أنه الليل هذا وفي إحدى قصائد «حرية مشروطة»(*) هو الجسد، أو بمعنى أصح «الجسدان». وعند التثنية يتسع الفرق، فالجسدان أكثر من الجسد المفرد بكثير يدلان عن مسافة التوتر، التي هي ليل أكيد. ولعله لم تكن هنا شعرية (مكتوبة) عبر (قصيدة) أو (شعرية) و(حورية) إلا الوهج الدفين للإنسان من مسافة توتر مفترضة أو افترضها على الأخص طابور من الثنائيات، هي حقاً– أي الثنائيات– واردة نظراً لهذا الجسد المقطوع كثمرة من تراب الأرض، خاصة وهو الذي يتأمل الشيء، ويتأمل ذاته كشيء، وذاته تضيع ويضيع الشيء.

الشرارة الكامنة في الليل هي الحياة، هي البرق، هي الرحلة التي تؤكدها الشمس في الهاجرة: اللحظة الكبرى عند باث، أو «أم الهذيانات الشمسية». إن الهاجرة وهي المهاميز المركزة للشمس (كما نحسّ بها نحن في هذه الصحراء المسرودة هنا بإمعان الرمل) ليست إلا برقاً ساكناً. ولكن متى ؟ متى ما تدخّلت أنثى الشاعر «وتمددت كعرق نائم خلفته حمم بركان على صخرة»، أي متى ما كانت اللحظة جياشة بمنسوب اللحظة، ببحرها الذي يملؤها والذي توشك أن تغرق وتتفرّق به. إنها اللحظة المشعة. وليس ثمة من لحظة تشع إلا برحلة، وليس ثمة

(*) حرية مشروطة (مختارات من شعر باث)، ترجمة محمد علي اليوسفي، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت 1983.

من رحلة تشع إلا بمحك، إلا «بحجر المحك»، سواء كان قصيدة، أم أنثى.

إِذن هي ذاتها رحلة الشمس مع الأنثى. يبدأ النهار عند قدميها. ثمة أسماء. و «**ثمة للأسماء ما هو مرئي وملموس في الخارج وما هو داخلي ولا اسم لهُ. يطلب واحدهما الآخر خبط عشواء. يتبعان مسيرة الكلام– مسيرة المجاز– يعبران الجسر الذي تمهده لهما الصورة. ومثل النور بين الأصابع ينسابان. مثلك أنت ما بين يدي، وكما يدك في يدي يتشابكان ويبدأ نهار في كلماتي**». الشمس هنا في اللغة، واللغة هنا ليست إلا مرآة الإنسان. وهي مرآة لا ينقصها الجرح أبدا:

«هي ذي مآثر الليل:
كانت القصيدة لا تزال بلا وجه
(والفم بلا أسنان)
والأناشيد بلا أسماء
وبخطى الفهد بدأ النور اقتحامه
نهضت الكلمة
تموجت
سقطت
وبقي الجرح بالغاً:
صمت لا تشوبه شائبة».

الشمس في اللغة مرآة، لكون المرآة نور الشخص، إلا أن الشخص في مرآته متعدد، إنه ثلاثة. والثلاثة منطقياً كل ما هو أكثر من الواحد. أي أن الثلاثة دائماً لا يجلبون عددهم وإنما يجلبون الجميع. وما دمت أنت أمام

الشمس، أمام المرآة الضمير القاضي والضحية والشاهد، والشاهد خصوصاً «**فلمن تستأنف الآن وبأي جدول فارغ تريد تحطيم من يتهمك؟ سوى مذكرات الاسترحام والظلامات والحجج. لا جدوى من الطرق على الأبواب الموصدة لا توجد أبواب بل مرايا**».

أُكتافيو إذن ضد الحجر وضد الثلج. «**شجرة النور لا تثمر ثلوجاً. وليس للثلج بذور. لا يوجد برتقال من ثلج ولا قرنفل. لا توجد نجوم مذنبة ولا شموس من ثلج. لا توجد، حتى ولو طارت، طيور من ثلج**». والمهم أنه لا توجد شموس من ثلج. أما في الحجر فثمة إمكانية مخبأة للالتهاب على غير عادة الثلج فهي وحسب– أي هذه العادة– تلمع هنيهة في كف الشمس وتسقط، ولا يكاد يكون لها جسد، لا يكاد يكون لها ثقل أو اسم. بل إنه لا موقع للثلج حين تحين الأزمة حين تحتشد قوى التمركز الكبرى للضوء والضياء والحرارة والنور. حين الهاجرة:

«اغمض عينيك واصغ إلى نشيد الضياء:
الهاجرة تبني عشها في طبلة أذنيك
اغمض عينيك وافتحهما
لا يوجد أحد ولا حتى أنت
كل ما ليس حجراً فهو ضياء».

وفي أربعة مقاطع صغيرة تقع في صفحتي (45–46) من «حرية مشروطة» يستدعي باث تلك الصور الفائقة للظهيرة (هل هي ظهيرة نيتشة؟ ولم لا؟). فالسطوع المرآتي الذي تمثله «شمس الحجر» يجعل الشمس ترقص وتستريح (معاً) عارية، أمام الشمس العارية.

النور لا يُحرِّك حتى عينيه، «**الزمن يستفرغ دقائقه**». الطائر يتوقف في الهواء، «**النور يسقط. الأعمدة تستيقظ**»، وترقص، ثابتة (معاً). وفي هذه الساعة «الشفافة» نرى لون غنائه ولا نرى الطائر. لا نرى إلا الشمس «العذراء»:

«تبتعد عن الحديقة المقفرة

تنادي، لا أحد يجيب، تتقدم ،

لا أحد خلف الأبواب

تنتقل من باب إلى آخر، تبلغ

آخر باب، موصد المزلاج

إنه الباب الذي يغلقه الأب كل ليلة.

تبحث عن المفتاح، لكنه ضاع ،

تدق وتخدش، تدق ،

طيلة قرون تدق ،

وفي كل قرن يغدو الباب أكثر ارتفاعاً

وأشد انغلاقاً وأكثر حقيقة عند كل دقة.

لم تعد تبلغه، فتنتظر

أن يفتح لها، جالسة على مقعدها الصغير».

الشمس المغمورة تحت صورة العذراء في هذا المقطع تجلس في الأخير على مقعدها الصغير وتنادي كي تكون كوكباً آخر، كثيفاً، عائداً إلى ليلة «ضلع» الأب الأولى، إلى اللحظة التي انفصلت فيها عن ضلع/ الرحم. إذ ثمة للانفصال عند باث موقع أثير وخفي. وما دام الانفصال متوقعاً في

كل بذرة هواء فعلى الإنسان مقاومته بالتعرية، بنشر اللامكشوف وهنا تتجلى وتُجلى المرآة. ومقاومته أيضاً بالخرق، فالعذراء كل صباح تنتظر ثقب درتها الشمسية، جالسة هي على مقعدها- الكوني- الصغير بحضور النمر والثور المتحفزين بحكم طبيعتهما. كما ينبغي مقاومة الانفصال (وقد تعني هذه المقاومة تتويجه) بالحلم «**ينبغي الحلم بعيون مفتوحة، ينبغي الحلم باليدين**». والمقصود ليس الانسجام فالانسجام لحظة، لحظة كبرى، هاجرة، ما ليس حجراً. وإنما التحول، التحول الذي تحدثه هذه اللحظة وأشعتها الصائبة.

هذه اللحظة التي هي «**قدح أبدية**» و «**سنبله مثقلة بالدقائق**»، التي هي مرآة في طريقها الاستعاري لتكون عالماً. هذا السفر العظيم هو مصير الإنسان، سفر الشمس في المرآة، على الحجر، في الفضاء ومنذ أن يقذف الفجر «سكينه الأول».

في هذه اللحظة يكون كل شيء حضوراً:

«كل القرون هي هذا الحاضر

عين سعيدة لا ترى لأن كل شيء هو الآن حضور،

ورؤيتها نفسها هي خارجها وتنظر إليها».

هذه الرؤية الخارجة على العين، أليست هي أفقاً آخر من الانفصال، ولكنه الانفصال الذي لا بد منه كي تتأكد اللحظة، كي ترزح بالحضور، كي تتدفق الموجة وتبدأ حالة التحول، سفر الداخل. حينما الموسيقى الممتدة جذورها في ظلام النفس كالمرجان في الماء تتوقف في أشدها. «**كل شيء هو- حينئذ- عين**»:

كل شيء هو حضور،
وأنا حاضر في كل شيء
ولكي أرى أفضل
لكي أشتعل أفضل:
أنطفئ
أسقط في ذاتي
أخرج من ذاتي.

وأتحول، إنني منفى متواصل، لأنني إنسان، ولأنني اشتعال حجر في مرآة ظهيرة. فقدت جسدي وروحي معاً، فلمن أصل وقد أضعت وجهي، وحينما «أمر أمام عيني» من يقول إن أياً من حركاتي هي لي، وما هذا التحول الذي أبتغيه إلا تأكيداً على انفصالي، تعزيزاً لموتي المستمر. بل إن هذياني هو من «**أجل قتل الموت بأخفّ ضربة من جناح صورة:**

والليلة الطويلة التي قضيتها
أنحت جسد الصاعقة المؤقت
وليلة الحب
الجسر المعلق
بين هذه الحياة
وحياة أخرى».

هذا الجسر، شد هذا القوس على هواء الماء، على السطوع الملتهب لمرايا الحجر هو ما يشمل مجمل النَفَس الضوئي لشعرية أُكتافيو باث. مزاوجاً هكذا بين الضفتين، ضد الموت وضد الحياة، ضد الماء وضد النار.

ليذكرنا وكما أشار بعض قارئيه بالصوفية الإسبانية في القرن السادس عشر، تلك الصوفية التي زاوجت بين المهد والتابوت. ولكن أين يمكن لباث أن يكون صوفياً تماماً. إذ ليس ثمة من مرجعية مفارقة، ليس ثمة من شمس ثابتة. الشمس تدور، هذا ما لم يسطع في بعض الأذهان إلى الآن، وحينما تدور الشمس تدور أذهاننا على فراغها السحيق حيث نوجد وحيث لا نوجد، وحيث «**تتبادل الجهات الأصلية الأربع انعكاسات ضوء ضمنية**».

ومن الجسد الذي هو «ضد الولادة» في الليل إلى شروق الشمس حيث النصر المباغت «**المرآة لا تعكس أي صورة**» يتوالى الإنسان كشجرة صور: «**كلمات هي أزهار هي ثمار هي أفعال**»، وهناك من يثمرون بلا زهر وهناك من يتكلمون بلا ثمار، أما باث الشاعر فهو من يرى نفسه على شمس على سفر الشمس، على مرآة السفر. من يحتشد في نقطة السطوع والتلألؤ والدرِّية، من يشتعل كحجر ويوقظ الماء من أيقونة الأسماء، مستجمعاً ذاته فيه، يتكوم على نفسه، على طبقات نفسه التي هي منتفخة بينابيع مكتومة، ينغلق هو لينسكب. هو الفائض فراغه امتلاؤه. «**فأمام المرآة لا توجد سقطة**» والغرق الجامع، يغرقه في رحمه:

«يسقط الرأس على الصدر
والجسد على الجسد
دون أن يجد نهايته
دون أن يجد جسده النهائي».

لا يوجد نهائي «**والإنسان، ذاك الذي قفز في الفراغ، ولا شيء يسنده منذئذ**

سوى طيرانه بالذات، لا سماء ولا أرض». ثمة انفصال قائم اذن متى بدأ، لا يهم إلا أنه لا ينتهي. نحن ثمرة مقطوفة منذ قذفتنا أمهاتنا بشهوة الغريزة والدورة على هذا السطح المتموج. منقسمون نحن آلاف الانقسامات لأننا اثنان. حزمة اثنين **«ومنذ ولادتها، تصارع ظلها، تطارد ذاتها دوماً، مرمية، متضوعة، ولا تستجمع ذاتها أبداً»**. الانسجام سراب، الفن منسجماً سراب، الإنسان منسجماً قناع: نحن شتى. وكل الحياة. كل الموت. هي اليوم **«أمس هو اليوم، الغد هو اليوم، اليوم كل شيء هو اليوم»**، **«وهو هنا»** جاث عند قدمي ويحدق بي وسيبقى. شعورنا بالانفصال غائراً في فلذات عيوننا ما دامت المرآة كامنة في الزمن. أنا وأنت لسنا مطالبين من أحد. نحن تطالبنا الدقيقة، الدقيقة تطاردنا، وأقصى سكر نصله، أقصى ضياع: هو ظهيرة مربعة:

«كل طفولتي التهمتها،
وكل المستقبل ما هو إلا هذا الأثاث المستمر في مكانه،
الخزانة وقناعها،
الكراسي المصطفة التي لا تنتظر أحداً،
المقعد المريح بذراعية المفتوحتين يبدو بذيئاً وكأنه يموت في فراشه،
المروحة الكهربائية،
حشرة متخمة،
والنافذة كاذبة ،
والحاضر لا تشوبه شائبة،
كل شيء انغلق على نفسه،

وعدت أنا إلى البدء،

كل شيء هو دائماً اليوم».

علينا ايقاف اللحظة إذن. تسليط الهاجرة على صور أوهامنا، على أوهام صورنا وبعث المرآة الكبرى، مرآة الحجر المستيقظ بمهاميز الشمس اللبونة كي نهشم كل مرايا التراب، التراب الذي يشتهي انعكاسه ويتلذذ بالماء الذي لا يصله (رغم أنه لا يتبعه). وينبغي علينا أيضاً ايقاف اللحظة، والسكن فيما يقفز، والركون للبرق. وينبغي علينا– وكما يكتب باث– إيقاف النهر وفتح اللحظة، نفتحها وندخل حجراتها المدوخة حتى نبلغ «مركزها المائي». ونشرب من ذاك النبع الذي «لا ينبض» النبع الذي هو من أشعة، ونحن حين نرد هذا النبع لا نطمح للارتواء ابداً، فالارتواء طبيعة الزرافات ذات الأعناق المضحكة. نحن نقصد أن نحترق بشمع هذا الماء، أن نحترق «احتراق اللحظة» أن نصير «دمارها وولادتها» و«تنفس الليل». وعلينا أيضاً إغماض عيوننا على الرعب ،كي تولد الشموس من دواخل قيعاننا «ينابيع شموس» والأبجدية تتموج طويلاً «تحت ريح» أحلامنا و «يتعاظم المد» ليكتسح الجسر الذي أوشكنا على عبوره. لم نعبر. ولن نعبر، سقوطنا في النهر عبور. نحن نقلد الطائر الذي سرق قطرة عابرة:

«كلا

ليس لدي ما أقوله

كلا

ليس لأحد ما يقول

لا شيء ولا أحد سوى الدم

لا شيء سوى مضي الدم

وإيابه

وهذه الكتابة فوق ما هو مكتوب

تكرار الكلمة نفسها في وسط القصيدة

مقاطع من الزمن

حروف مكسورة

قطرات حبر

دم يمضي ويؤوب

ولا يقول شيئاً

ويحملني معه».

لتكن إذاً الروح «**السهل بعد الحريق**». فالإنسان طيلة الليل، طيلة الكتمان يحاول أن يقول شيئاً. يحاول أن يقول ذاته، كلمته الواحدة وفي الأخير لا يقول إلا خطابه المكون من «**حجارة مقوضة**» وطيلة الليل، ليل الإنسان، أي ليل المعنى، تبحث الحجارة المقوضة عن بعضها البعض تريد أن تقول مبنى ويتصارع الماء مع الحجارة، والكلمات مع الليل والليل مع الليل ولكن ليس ثمة ما يقال فعلاً. ما قيل لم يقل. ما قيل مقوض وما يقال «معركة دامسة» و «صدام أسلحة» لا تقول هدنة.

«قتال ضار» وعلينا أن نلقي الكلمات الأسلحة. علينا أن نقول قصيدتنا الواحدة، حياتنا التي تعبر، التي تواصل عبورها، والتي لا تصل. علينا أن نقول «**شروقاً يتقدم**» ولتكن الروح «**الصدر القمري لبحر متحجر لا**

يعكس شيئاً»، لتكن فضاء نائماً منتشراً على ذاته:

«ليكن كل شيء
مثل الجمرة
تنحت ذاتها
وتبرد ذاتها
وتصير نوراً ساكناً»

«**نوراً ساكناً**» أجل. ونحن إذا كنا نجري على أسطر وتخلقنا الكلمات ونخلقها فإننا ليس من السهولة أن نستسلم لخدعة القول ولا زغللة الكتابة. إن الإنسان هنا وهو مسلط عينيه على كيانه، كيانه المفرغ من داخله بنهر الشمس، ما هو إلا تلك الحشرة البشرية «الخالدة» التي «**تثقب الحجر وتثقب القرون ثم ينخرها الضوء**». فمن حيث هو قشرته. فالجليد– ألم نقل– إنه بلا جذور وبلا ثمرة. على القشرة– طالما الأمر كذا– أن تسيل. وعلينا أن نلمس بقشعريرة بصماتنا يابسة، عرائنا، حجرنا الأول ونطفتنا من الحجر. فالقصور الداخلية، قصورنا، حين تحترق، حين تشب فيها النيران، كالهاجرة كالمرايا التي هي هاجرتنا، كالهاجرة التي هي مرايانا. ما الذي يحرقها. تحرقها فكرة. فكرة هي فقاعة لحظة. ولماذا تحرقها؟ تحرقها (ومفردة الحريق هنا لا تحقق مقصدها متى ما كان الحريق محواً) «**كي تنهض فكرة أخرى أنقى**». فلا شيء هناك سوى ضياء «ألق واتقاد». بذرة صوت «تنمو وتنضج وتصبح شجرة ثم تفجر الجمجمة». على ينبوع الإنسان قرون من حجر، «**سنون مفرطة في الثقل**»، ومن هنا فإن استراتيجيتي، إذا كان ينبغي أن اتخذ استراتيجية، تكمن في إزاحة الحجر

الجاثم على روحي، «**وصعود القرون بالمجاذيف**». عكس انصباب الوقت في بحر الشمس، وطي النفس كما تنطوي الشمس على ليل، والشروق كل مرة طفولة أنصع على صخور النبع البيضاء، على «**أرض الفجر الحائرة**» إذ أن هذا ما يحققني كل مرة، وهذا ما يرسمني قوساً/ أقواساً على فراغ أسمائي.

من هنا. الليل والنهار. الموت والحياة. أنا وهي. القصيدة وحياتي. الإنسان والإنسان. حياتي والحياة الأخرى لسنا عالمين متناقضين «نحن ساق واحدة تحمل زهرتين توأمين». علينا إذن «الاستحمام في أشعة الشمس»، في ماء أشعة الشمس، في ماء شمس غيابنا الذي هو حضور في كل لحظة:

«ينبغي العودة
إلى نقطة البدء
لا في الداخل
ولا في الخارج
لا في الأعلى
ولا في الأسفل
بل في ملتقى الطرق
حيث تبدأ الدروب».

الأبيض المستعر(*)

(«عشبة»(**) سلمي مطر سيف)

(*) نشرت هذه المقالة في جريدة البيان في التسعينيات.

(**) عشبة، قصص قصيرة، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1988.

سلمى مطر سيف تكتب بنفس هادئ أبيض نقي وعفوي. سلمى مطر سيف تكتب سلمى مطر سيف: سلام باطني وارف، عيون في محجرها تدور بهدوء وشوك. مطر في بحر وعنف داخلي. عنف هو عبارة عن أعراس تمزق وولادات دموية، أو رؤوس تتحطم على جدران بعيدة، عميقة في أرواحها.

الأبيض عند سلمى هو النظرة، أما من المشهد فيتدفق الدم. الأم تروي عن ابنتها رواية بيضاء، الابنة هي القلقة الهائجة الموتورة، «**ضربت الموجة رأسها بالجدار وقالت: إن رأسي ما زال يمتلئ بالفراغ.. الفراغ.. الفراغ**» (غياب، ص 128) وكذلك الراوي، إنه أبيض، أبيض، أبيض للغاية، ويروي ببياض عن خلفان وزهرته والمعلمة (الزهرة، ص 7)، عن الحارس سلطان وامرأة البحر («بحران» نشوان، ص 22)، عن شيخة ومصبح وعشبة. مصبح أبيض عند شيخة. عشبة بيضاء عند شيخة، وما مصبح «**إلا ظل أبيض يلحق ظل**» عشبة. عشبة البيضاء تماماً كالحليب الذي رفضت أكل سواه (عشبة، ص 57) والهائم أبيض في (هيام، ص 75)، أبيض كما هي الميتة بيضاء وحمامة ذات «**العرس الأبيض**» (ص 87).

الكل أبيض لأن سلمى مطر سيف بيضاء (والجميل أنه اسم مستعار إلى درجة عالية من الحقيقة). بيضاء تجاه شخوصها، وبيضاء مع القارئ: لا تحاول الإقناع ولا تقول، لا توجّه، لا تفكر على حسابه ولا تحاول تعليمه.. حتى كأنها لا تتدخل أبداً في القصة. كأن القصة تأتيها والأصابع، أصابع الكتابة، تُنِّفذ. ولهذا لا تدعك تنشغل بسلمى مطر سيف خارج القصة، بل لا تدعك تنشغل بغير خلفان في «الزهرة» وبغير

الحارس «النشوان» وبغير عشبة وحمامة وفاطمة الحمادي (قصة جنهنار، ص 131).. كأن الشخوص الأساسيين في كل قصة، وحدهم في القصة، كأنهم فرادى وغرباء وساكنون في «القطن»، يلفهم بياض الروح، إنهم لا يقولون، بل أحياناً يصعب عليهم القول: «**قلت لأمي: اتركيني أجري خلف الفرس. أخذت أمي شعري وربطته في قفل الباب: كلماتك غير واضحة لي.. متى سينطلق لسانك الأعرج**» (تلعثم...، ص 101). ثمة من يروي عنهم، يروي عنهم ببياض وكأنهم الذين يروون..

وبهذا أقفلت سلمى مطر سيف القصة على نفسها، أقفلتها كما هو الحلم مقفول، وأضحى للقصة تأويلها الخاص كما للحلم تأويله..ألم يُقَل في التلمود «**ان الحلم هو تأويله الخاص**». وجاء إحكام القفل هذا دليلاً آخر على فنية القصة عند سلمى من جهتين: الراوي الأبيض، وهو أبيض لأنه غائب عن سياق ما يرويه وإن حضر روى وكأنه غائب، والمروي عنه، العصي عليه البوح والذي لا يحضر أبداً (المجموعة لا تتضمن قصة بضمير المتكلم إلا قصة «النشيد»، وفيها الحفيدة تروي تعلقها «المخبول» بدهمة، ص 45). كلاهما الراوي والمروي عنه لا يقولان من هما، لا يدلاننا عليهما، القصة هي وحدها سياق القول، وهذا هو ضمانها الفني، ضمانها الجميل، وحسناً فعلت حينما تحصنت، أي القصة عند سلمى، بجسدها لأنه خارج جسد أي نص إبداعي يبدأ الكلام.

قصص سلمى تدلل على بياضها، تدلل بشكل مفتوح وواضح... «**أجري في الطرقات وأمي تلحق بي والمطر يرفعني وأصبح حمامة بيضاء، أضرب المطر بجناحي أسمع موسيقى جرس يلحق فرساً تجري مع المطر وسط رمال بيضاء**

وأنا أركض خلف الفرس، الأشجار تركض وأنا أجري والفرس تجري والسماء تجري وقلبي يجري» (تلعثم...، ص 101). الأبيض حلم شخوص القصة ولو لم يكن الأبيض حلمهم لما كانوا. كأن الأبيض شرط القصة، قصة سلمى. ويوماً ما، عندما كنت قارئاً متعجلاً لهذه القصص وهي تنشر في الصحف، كنت أعتقد أن ثمة حضوراً شعرياً طاغياً على هذه القصص وأحياناً كنت أنصت لبعض المتعجلين من أمثالي إلى أن في قصة سلمى اسطرة (من الأساطير)... ولكنني ربما اليوم أقرب إلى هذه القصص من أي يوم آخر، أقرب كما أراني. وأرى أنه لا شعرية في القصة، على الأقل كما هي في بعض النتاجات القصصية المعروفة بحضور شعري طاغ (نتاجات أمين صالح مثلاً) ولا أسطرة (إذا ما أردنا الدقة)، وإنما بياض قلم سلمى مطر سيف الخاص. البياض كسلام داخلي وارف، كهُدأة. وكأن قلمها يد تمسح على وجهها بماء نوراني تهيؤاً لصلاة. بهذه الطمأنينة المشعة والتي تنطوي عليها عادة قلوب مؤمنة بالمقدس عن اكتشاف، تكتب سلمى. يخيل إلي أنها تكتب بسكون الغروب، بهذه الحشرجة الدافئة التي تموت فيها الشمس، لا بل هي تكتب وكأنها في حضرة **«القمر النائم في الشجرة»** (تلعثم...، ص 99). بهذا البياض تكتب سلمى قصة بيضاء، وإن كانت ثمة محاولة تريد تحقيقها هذه الكتابة، فلن تكون إلا محاولة تحقيق البياض، بياض القول- إذ من حقّق البياض تماماً.. ربما الملائكة- لكن هذه القصص، لأنها «قصة» ولأنها نتاج إبداعي، تحقق بياضها الخاص، وهو بياض لا يحاول قتل شياطينه بل يلد نفسه من إحيائهم.

من هنا، ربما، من هذه الظلال الوارفة والدفينة والغامضة التي يتموج بها نَفَسُ سلمى، جاءت تلك المسحة الشعرية: «**النجمة أجلستني قربها**»، (تـلـعـثـم...، ص 99)، «**وصعدت داخل الفقاعة**» و «**تمزيق الألوان**» (غيـاب...، ص 120). كما جاءت تلك الفنتازيا السحرية: «**وعندما خرجت المرأة من البحر رطبة وشعرها أعمدة مطر، وقف سلطان يتملى بصبيانية الجسد واحتار ماذا يعمل، وكان لا يتوانى عن فتح فمه وعيونه وترتسم على وجهه كل علامات الدهشة والحيرة والخوف.. : هيا معي لا بد أن أسلمك للقانون..**» («بحران» نشوان، ص 25).

تكتب سلمى قصة بيضاء. شخوصها يحلمون بالأبيض. ومن أوّل القصة يبدأ العنف الذي ينطوي عليه هذا السلام، الرعب الساكن في الجمال. الأحمر الكامن في الأبيض، يبدأ في التدفق: «**لا تعرف سر الشعور الذي انسرب مثل حيَّة خبيثة في أنهار باطنك. لم تنم. كنت تراقب القمر المكتمل وهو يحمل خارطة امرأة تخترق خربشة شجر ضبابي.. وإحساس بالثقل المبهم يخدر حركتك ويجعلك قعيد السكون، تهفهف عليك نار فرنية بصوت ريح بعيدة تلاعب المجهول الذي يعتور داخلك**» (هيام...، ص 75). ومن أول القصة يبدأ البياض في خلع بياضه بالقول. القول ليتأسس كأبيض عليه أولاً أن يهدم نفسه كقول. وكالهواء الذي يعود نقياً إلى القلب لينبض هذا الأخير، يرتد القول إلى الداخل «منبع البياض». وشخص القصة الذي نحن أمامه الآن كان قبل الجملة الأولى للقصة، في العدم، في الأبيض التام، لأن القصة كقول لم تبدأ بعد. وتبدأ القصة «بحران نشوان»، تبدأ بالشعور اللزج اللذيذ (ص 33) «ساعة.. وأعود» تبدأ بخروج الفتاة (ص 53)، وبالسهر

تبدأ «هيام» (ص 75). وسواء كانت البداية خجلاً وارتباكاً أم سهراً: أم رغبة عارمة في الاكتشاف، أم هياماً، فإن القصة تبدأ بغليان الداخل هذا، تتشقق عنه بلطف، وتنبلج نيران النفوس، هذه النيران التي لا تندلع إلا لتأكل أصحابها، الحالمين بالأبيض، إنهم يحترقون، ويتلذذون بهذا الاحتراق، احتراقهم وحده يخلق بياضهم، بياضهم وحده يبرر احتراقهم غير المفصح عنه. احتراقهم المُوقَدُ بتمزقاتهم الغائرة، بنفوسهم الشقية، بماضيهم الأسود، بأهوائهم وهيامهم العاصف، وحين يحترقون، يحترقون بكل قواهم، بكل ما فيهم، يحترقون وكأنهم جمر يتقافز من موقد مستعر: «**حمامة في طرقات البلدة كان يسبقها العرس الأبيض الذي ترمي به من غبار نفسها الموجوعة.. كانت تلبس ثوباً أبيض كلون محارة، عيناها تملأ نصف وجهها.. وكان تهدل العرس الأبيض**» (العرس...، ص 94).

شخوص قصص سلمى لا يتحدثون ولكن.. كأنهم وحدهم الذين يتحدثون، كأنهم يتحدثون أنفسهم، كأنهم صلبوا ظهورهم إلى جدران الورق وتحدثوا أنفسهم. الكل في خدمتهم، الرواة. الناس. الشوارع البحر. الصحراء. كأن الزهرة قبضة الرمل التي حملها خلفان إلى المعلمة لم تكن من رمل الخارج وإنما من صحراء الداخل. وكأن المرأة خرجت من بحر «سلطان» لا من البحر الذي يحرسه. قد لا نستطيع التفريق بين «حمامة» والحفيدة.. وها هي الميتة المسجاة أمام «الكاتب» وعنزته لم تكن إلا أنثاه المسجاة في وحدته الداخلية.. «**لم تسمعك المرأة وأقفلت الباب في وجهك بقيت مع عنزتك إلى أن خرج القمر محمراً بشع المنظر.. سألت عن البيت.. قالوا لك لا يسكنه أحد**» (هيام، ص 85). أغلب شخوص قصصها

هكذا. حين يخرجون كأنهم لا يخرجون. أو كأنهم يخرجون إلى دواخلهم. الناس لا تراهم. لا الشوارع ولا مَنْ يرى، كل شيء يحملونه فيهم.. وكل شيء يشكلون به اتقادهم، واتقادهم لا يُحد، اتقاد يشرك كل شيء، يشرك العالم في لهيبه. كل شيء يلتهب، وعلى طريقته، بالتهابهم. البحر يلتهب من توقد حارس البحر فيشعل حوريته. الصحراء تتخلق من رملها زهرة.. والأم تضطرب من ابنتها الموجة والأب يضيع من اختفاء ابنته والناس من المحبوسة (ساعة.. وأعود) يقعون في دهشاتهم واستغرابهم. والنساء يبكين ويشيعن الميتة المسجاة في داخل الكاتب.. حتى العنزة تتبعه. ولم تكن فاطمة الحمادي وحدها المنطوية على دفين يؤجج قدرها، بل وتلحق إشعاعاتها بشرينة ورفيعة ومريم وصالحة وآمنة وطيبة وعائشة.. الخ، وحقاً كل شيء يلتهب فيهم، يلتهب بالتهابهم ولكنهم يلتهبون وحدهم بل ربما لأنهم يلتهبون وحدهم، كل شيء يلتهب فيهم «**شرينة كانت مريضة بالقيء والإسهال، ورفيعة ذهبت إلى أختها، مريم المحار وصالحة ذهبتا لتزورا فاطمة التي ولدت، آمنة بنت مهرة خطبت الليلة الماضية، أما طيبة فقد ضربها أبوها فلم تقم من فراشها، أما عائشة بنت مبارك فقد فضلت البقاء في البيت لأن قايدة مريضة، وعلياء، لانها لم تقم للصلاة عند الفجر، اغتمت وبقيت نائمة. عفراء انشغلت بتوليد بقرتها، كليثم أصابها الصرع فمرضت، وميثا فقدت رغبتها في الذهاب إلى بيت فاطمة الحمادي.. ولم تزر فاطمة الحمادي المحترقة في الصباح الأبيض**» (جنهنار، ص 141 و142).

بهدوء شديد تتسلل سلمى مطر سيف عبر شخوصها إلى منطقة الاختلال في الإنسان، وهناك تقيم المعبر للصباح الأبيض، فالاختلال

شغف أم شفف أم خبل أم تعلق أم غربة أم وحدة أم تمزق أم رجة رأس أو قلب. كل هذا لا يجد مسرحه في الموت، يجده في الحياة، في مظاهر الحياة العنيفة: الأعراس الدموية، الحرائق، الجنازات، وهنا يبدأ الشعور في التوقد والالتهاب. وفي توقده هذا والتهابه يكتشف ذاته وأبيضه. كأن العنف هو طريق الأبيض، المسلوب بياضه، نحو أبيضه، نحو حريته واتصاله بنفسه وبالوجود.

«عشبة» هذه المجموعة القصصية التي انضمت أخيراً إلى تراثنا الأدبي المعاصر برأس فني مرفوع، تبحث عن شرطها في داخلية الإنسان (على كل حال، ليس أمام الفن إلا هذا الطريق) ولكنها تحقق ميزة جد فاتنة، أنها لا تبدأ من الداخل لأن ذلك يورطها في الاعتراف، في التشكي، وأيضاً في تسطيح الأعماق لهذا ربما اختارت الصمت وبياض القول، وعملت على إيهامنا ومخاتلتنا، فأوشكنا أن نرى الرحلة الداخلية على أنها عرس خارجي، وأوشكنا أن نرى خلفان مختلاً حين حمل زهرته الرملية.

كتاب «عشبة» كتاب اختلاجات والتهاب مفاصل روحية. كتاب أبيض ينز دماً، دم لصباح أبيض. إنه بياض داخلي لا خارجي. والجرح الذي ينطق في الشخوص لا ترويه سلمى ولا الرواة. إنها القصة وهي تتبع بحياد (يذكرنا بالحيادية الروائية في أسلوب دوستويفسكي مثلما كشف عنها باختين بمهارة) رحلة بيضاء في أعماق الإنسان نحو حريته. ولأن هذه الرحلة في عظمتها تقع في النفوس البسيطة المعذبة، وُجِدَت «عشبة».

مطرقة على الماء(*)

(رينيه شار)

(*) كتبت عند وفاة الشاعر ولم تنشر.

يوم الجمعة 1988/2/19، وبينما كانت زرقة رمادية تتدلى من الأفق بصحبة الشمس، آخذة معها المطر، مفاجأة الصحراء الوحيدة أو عريها القسري، وقد تركنا أنا وأحد الرفاق الأصدقاء، تركناهم هناك بين التلال التي مازالت رطبة بفعل المطر الأخير، وأعشابها مازالت عذراء وخضراء وطازجة وعذبة، إلا أننا تركناها بعد أن قضينا ليلة صاخبة في سكون الصحراء، التهب فيها خشب أرواحنا، تماماً كما التهب الجمر في الموقد المرتجل الذي أقمناه على الرمل، قرب منطقة «السرة»، أعالي «عجمان».

ونحن نقترب بالسيارة من الشارع المسفلت بعد أن تدحرجنا وتلوت بنا الطرق الترابية، كان بإمكان أي أحد منا الضغط على زر المذياع ليُقال:

–... إن رينيه شار قد مات في إحدى المستشفيات.

لا داعي لخبر جديد عن فستان الأميرة ديانا. أغلق المذياع الآن يا صديقي الوديع. ها هم الذين انشطروا عما سميت حينها «بالمغامرة الكونية» يشدون بعضهم، واحداً تلو الآخر: أنطونان آرتو.. ثم.. ثم هنري ميشو. لم يبق إلا ذئب الدعاية سلفادور دالي يتابع رسم شاربه السائل على شراشف الحرائق والشيخوخة.

وإذا كانت «**الكتابة تحبس النفس**»، مثلما يقول جاك فاشيه. النفس الذي هو «**حلال مطلق**» في الموت– حسب أبو الطيب– فإننا نحن الذين ما زلنا أحياء، ومن مواقع مختلفة، الذين تغرينا تجارة ما بهذه النفس. لست أنا وحدي في هذه المقالة التي لا تتجاوز كونها تجميعاً للتأبين أو ربما تأبيناً لتجميع وأنما أيضاً التصريحات التي أعقبت نبأ وفاة رينيه شار. صرح الرئيس فرانسوا ميتران إلى صحيفة «لو بروفنسيال» الفرنسية «ها هو

واحد من كبار أدبائنا يرحل»، وأضاف: «ينتمي إلى الحلقة الضيقة لكبار الشعراء من أمثال فرنسيس يونج.. وسان جون بيرس.. وكان لرينيه شار علاقات ممتازة وقوية معي. وفرحت برؤيته الصيف الماضي في بيته في (ليل سور لا سورغ) وكان يتميز بالشجاعة والتأمل والخيال»، أما رئيس الوزراء الفرنسي جاك شيراك فقال «كان رينيه شار من دون شك أكبر شاعر فرنسي في القرن العشرين». وحيا وزير الثقافة الفرنسي فرانسوا ليونار «شاعر المقاومة والحرية»، وأسف وزير الثقافة الفرنسي السابق جاك لانغ لـ «غياب شاعر شاسع».

ولد رينيه شار في 14 يونيو عام 1907م في «ليل سور لا سورغ» شمال فرنسا. وهي المنطقة التي لم يفارقها طوال حياته إلا للمقاومة والموت. وحضرت– أي هذه المنطقة– في نتاجه الشعري بينابيعها وسهولها وشوارعها. وفي سن العشرين لعب دوراً «محايثاً» في الحركة السوريالية، –منفرداً في البداية– وقصائد هذه الفترة جمعها في كتاب «مطرقة دون سند» بالاشتراك مع بول إيلوار وآندريه بروتون. هذا الماضي السوريالي سيكون مصيرياً لشار: شعره مدرك في البداية، ومتفجِّر من ثَمَّ، وبالأخص في مجموعاته النثرية والشعرية «غضب وسر» (1948م) «إلى سكون منقبض» (1951م)، «رسالة حب» (1953م)، «المكتبة تحترق» (1956م)، «الكلام شبة الجزيرة» (1961م)، «حضور مشترك» (1964م) «في المطر الطريدي» (1968م).

وكجيله هذا الذي ولد مع الحرب العالمية الأولى وعلى مفتتح القرن العشرين: قرن الموت بامتياز، واكب أكثر الأحداث تفجراً في عصره.

وَقْع أقدام هتلر المعقوفة في الشانزليزيه. حرب أخرى لما كان بامكان البشرية أن تهبه من مبادئ: الحرب الأهلية الإسبانية. والباب الذي دخلت منه أميركا إلى الحرب العالمية الثانية. إلا أن كلام الشاعر ومصيره كانا أكثر الحاحاً: «**الشعر. الحياة المستقبلية في داخل الإنسان المعاد تصنيفه، القصيدة هذا الشر الذي يُنصب**».

عرفه كل النقاد، قالوا: رينيه شار لم يكف عن اتباع خط من القساوة لا تهاون فيه، والعالم في رأيه يكتب عبر معادلات وجيزة حيث الاستعارة تثير الفكر وتسعِّر جمرتها: «**لا نسمحنّ أن ينتزع منا جزء الطبيعة الذي تحتفظ به. لا نضحيّن بسداة واحدة. ولا نتخلّين عن حصباء واحدة**». إنها لحركة ثنائية إذ لا إسراف ولا زهد في الآن ذاته، وقابلية على إثارة مصالحة الأضداد، التي استعارها ربما من معلمه هيراقليط. ولا أحد أقدر على هذه المهمة من الأخير، على إسماع مهمة الشاعر الجليلة، الموزعة بين الوحدة والأخوة. بين الرؤيا والخلق الذي لا ينفد.

ليس هذا فقط. بل إن ألبير كامو– عسى ألا يفهم هذا على أنه مرجعية تامة– وبعد أن خَصَّص فصلاً في كتابه «المتمرد» للشعر المتمرد واضعاً ما أسماه التمرد الماورائي بين حديه: «**إذا رفض التمرد الماورائي القبول، واكتفى بالإنكار المطلق، فإنه ينذر نفسه للتظاهر. وإذا تهافت على عبادة ما هو موجود، زاهداً في إنكار قسم من الحقيقة الواقعة، فإنه يلزم نفسه عاجلاً أم آجلاً بالقيام بعمل. بين هاتين الحالتين، يمثل إيفان كارامازوف (بطل رواية دوستويفسكي) التغاضي، ولكن بمعنى مؤلم. إن الشعر المتمرد، في نهاية القرن التاسع عشر وفي مطلع القرن العشرين، تقلب في استمرار بين هذين الموقفين المتطرفين: الأدب**

وإرادة القوة، اللا عقلاني والعقلاني، الحلم اليائس والعمل الحقود». لكن «**ومرة أخرى، نرى هؤلاء الشعراء، وخاصة السرياليين، ينيرون لنا الدرب الذي يقود من التظاهر إلى التنفيذ، في طريق مختصر ملحوظ**»، وبشجرة أنساب تعود على الأقل ومن نظرة قصيرة إلى لوتريامون ورامبو أعلن السرياليون أنهم «**أخصائيو التمرد**»، وإذا كانت السريالية من الدادائية المشغوفة بالتظاهر (الداندية) فإن فيها– على حدّ قول كامو– «ما هو أكثر من عدم الإذعان الاستعراضي، توجد فيها تركة رامبو التي يلخصها آندريه بروتون كما يلي: «**هل علينا أن نتخلى هنا عن كل رجاء؟**». تمرد مطلق، عصيان تام، تخريب منظم، مزاج هزلي، عبادة العبث. هذه هي السريالية التي تعرف في مقصدها الأول على أنها مقاضاة كل شيء، مقاضاة تُستأنف باستمرار. وعندما التقى السرياليون بالثورة لم يكن هذا الالتقاء لحفر جيب سريالي في العقلانية، مثلما أراد جان بول سارتر للوجودية، إذ «لم يكن بروتون يسعى إلى أن يحقق بالعمل المدينة الفاضلة التي ستتوج التاريخ. والحقيقة أن إحدى النظرات الأساسية في السريالية تقول بعدم وجود خلاص. ليست مزية الثورة في أنها تمنح البشر السعادة (الرفاهية الأرضية المقيتة) بل عليها في اعتقاد بروتون أن تطهّر وضعهم الفاجع وأن توضحه، كان السرياليون أكثر اختلافاً عن ماركس منهم عن الرجعيين أمثال جوزيف دي ميستر، فهؤلاء الأخيرون يستخدمون مأساة الوجود لرفض الثورة، أي لإبقاء وضع تاريخي. ويستخدمها الماركسيون لتبرير الثورة، أي لخلق وضع تاريخي آخر. كلاهما كان يضع المأساة الإنسانية في خدمة غاياته الذرائعية. أما آندريه بروتون فكان يستخدم الثورة لإتمام

المأساة، وكان يضع الثورة– رغم عنوان مجلته– فعلاً في خدمة المغامرة السريالية».

ورغم أن بروتون أخفق في وضع أخلاق جديدة كوجه إيجابي للتمرد إلا أنه اصطفى الحب. الحب الذي هو «**الأخلاق المرتعشة التي كانت بمثابة الوطن لهذا المنفي**».

ويخلص كامو إلى أن السريالية أو لعلها.. ليست سوى حكمة مستحيلة. ولكن هذا دليل على عدم وجود حكمة مريحة. لقد هتف بروتون قائلاً بروعة: «**نحن نريد؟ نحن سنحصل على الحياة الأخرى في أيامنا هذه، فلعل الليل البهي الذي يستكين إليه، بينما ينتقل العقل إلى العمل ويزحف بجيوشه في العالم** (يقول كامو هذا دون أن يتوفر له العيش في السبعينات والثمانينات طبعاً). «**نقول: لعل هذا الليل يبشر بفجر لم يسطع نوره بعد، وبصبيحات رينيه شار شاعر نهضتنا**».

رينيه شار، ربما الأكثر إلفة حين يشق بهواء صوره، ظلمة العالم وسكونية اللغة بين شعراء السريالية الأولى.

الكلام معه يتناثر، يتشظى، بل يشتعل ليخلق مكاناً آخر للفكرة، للعطر البكر. ولو لم «**يصالح بين عظمة العالم الطيعة والتعمق المجازي للغة**» لكان محض صدى لهيراقليط. ولو لم تكن الهرمية متآكلة وغير مجدية، لقلنا إن موضعه بين العد الجليل الذي يمارسه سان جون بيرس، والمقاربة الدوارية لليل، لدى هنري ميشو. المغامرة الإنسانية كانت اختياره الشعري «**يغتذي من دروبها إلى العالم**»، ويزاوج بين الدهشة والبصيرة. الشعر عنده في تجمّر هادئ، الاستعارة والحكمة تشكلان معاً الجماع الموضوعي والجمالي،

شرط الالتماع الحق.

«في ظلماتنا، ليس ثمة مكان واحد للجمال. كل المكان للجمال»: يقول رينيه شار منطلقاً من أكثر الأشياء حيوية ليبلغ الحقيقة القصوى للإنسان، شعره يفتح ميداناً محظوراً ولهذا لا يرضى من المتذوقين قراءة طائشة. من هنا الندرة النسبية لمستمعيه، ومن هنا الحماسة المطردة للقارئين المتنبهين لهذا الشعر الوامض الأكثر سمواً في زمننا، يقول أنطوان أبو زيد: «ومنذ اللحظة التي يغادر فيها شار صفوف السريالية (حين صارت محاولة سطحية لاكتناه اللاوعي) أخذ يستعيض عن الحوار الذاتي وعن عرض حياته الداخلية (على الأقل القسم الذي تبلغه اللغة منها) بالحوار مع أصدقائه ومع جيله. **قد يكون أن الواحد لم يكن ليوجد بدون الآخر.**

لقد كانت السريالية مدرسة لتنقية الصور، بل مطهراً لها. أو قل كانت بمثابة غوص ضروري في مجرة أحلامنا. ربما أعوز هذا الشعر الإيمان بضرورة شيء من الصمت».

ففي عام 1936 تجلى أن محاولات الشعر العفوي كلها لم تفض، مثلما كتب مارسيل ريموند، «إلى أي أمل كبير خائب» فكان ذلك نداء سريعاً لهذه المحاولة التي كانت تتوخى أن تصير منهجاً في المعرفة، نداء ملحاً لتحقيقات كاملة. ومع ذلك فإن كتابات شار، التي هي وليدة هذا العراك بين الإنسان والفنان وبين الفنان والحضارة، تكذّب هذا الزعم.

كتب يقدم مجموعته «غضب وسر»: **«هذه إشارات ترمز إلى مقاومة إنسانية واعية لوجائبها، أمينة على فضائلها، راغبة في أن تحتفظ باللا متاح مجالاً حراً لتخيل شموسها، مصممة على أن تتحمل جزاءها في سبيل ذلك». «تخيل**

شموسها» ذلك قد يكون تحديداً لهذه الحالة التي يعرفها البعض منا: **حصن محرم ضد كل انتهاك، انسجام مصون ضد كل تدخل، مكان عال يستقبلنا حين يتهدد الصميم. إن** شعر الحياة هذا الذي يسكبه البعض في حب أو في سفر أو حتى في تأمل أثر فني، يدرك رينيه شار أن في إمكانه بلوغه عن طريق المشاركة:

«أن تكون رواقياً، هو أن تجمد بعيني نرسيس الجميلتين. لقد أحصينا كل الالم الذي استطاع الجلاد، عرضاً، أن يقتطعه من كل ذرة في جسمنا، ثم ذهبنا وقلبنا مُلوَّع، وجابهنا».

«أرجئ إلى الأخير القسم الخيالي الذي هو أيضاً قابل للتحقق».

«أكتب بإيجاز. لا يمكنني أبداً أن أتغيب طويلاً. التبسيط يقود إلى المضايقة. عبادة الرعاة لا تفيد الكوكب الدائر حول الشمس».

وهذا هو خليط، اندفاعات وكآبات، يترجع صداها طوال هذه الأيام القاتمة، حيث لم تتجسّد فرنسا أبداً إلا في صوت واحد:

«على كل انهيار للبراهين، يرد الشاعر بتصديه من المستقبل».

«في كل الولائم المشتركة ندعو الحرية للجلوس. يبقى المكان فارغاً، لكنه يظل جاهزاً».

«الشاعر حافظ اللا نهايات، سيماء الكائن».

«ليس إرثنا مسبوقاً بأية وصية».

«رجل بلا أخطاء جبل بلا صدوع. إنه لا يثير التفاتي».

إن إبهام هذا الشعر عائق مهم لانتشاره، إنه إبهام تبقى أبوابه مغلقة في وجوهنا إذا لم نتقبل هذه الهالة من المغمض المرتبط بكل مكاشفة جوهرية.

الحب كالشعر يجوب، على حدّ قول بيير جوف: «**آلاف العوالم في دخيلاء الإنسان**»، ويشحن بكهرباء من كل حدب وصوب، يتجنب الطرق المسلوكة حيث يغامر بصحة تجربته الخاصة، ويجد بفضل تداعيات جديدة، نسقاً لا زمانياً للكلمات.

يقول موريس بلانشو عن شار: «**شاعر جوهر القصيدة**». إنه الشاعر الذي جمع بين حرية الكتابة الشعرية، والبعد الفلسفي وبين الواقعي واليومي والتوثيقي واللحظات التي لا يمكن تلمسها بغير العين المغمضة.

وكان ثمة بينه وبين صديقه جياكوميتي صداقة شخصية تضاف إلى ألفة اللغة الفنية بينهما، حيث شار ينحت اللغة الشعرية على غرار المنحوتات الجياكوميتية التي تختصر في إيجازها وحركاتها المرهفة كلاماً كثيراً في فن النحت. شاعر نحات وجوهري هو شار لكنه مرهف وغير متصنع ولا جاف. أدق اللحظات الشعرية وأعمقها بل أكثرها تعبيراً يقولها في أقل ما يمكن من الكلام. فتصبح لغته أشبه ما تكون بالوحي. عمله الدؤوب على اللغة سعياً وراء الجوهري. لم يوقع شعره في الجفاف بل بقي نقياً ورغم تحدي المتناقضات يجمعها: الليل والأشياء والعناصر والضوء والنباتات والحيوانات والأرض كانت وراء اللغة الشعرية التي ألهمت شار. اللغة التي لا هدف لها سوى الاحتفال بالعثور على الكنز الشعري من دون بهارج لغوية أو تعبيرية. اللغة ذات المعجم الكتوم الغامض ولكن الشفيف والمرهف. اللغة حيث اقتصاد كثير وإيجاز في التعبير.

لغة شار تستفيد كما أشرنا من الإرث الذي قدمه هيراقليط الفيلسوف

اليوناني الذي اختط تجربة المثل. لكنه لا يقترب من الحكمة في معناها الأخلاقي أو الوعظي أو الديني. حتى ولو اكتسبت القصيدة بعداً فلسفياً.

إن القصيدة عنده هي بداية مشرعة على التأويل. هي البداية التي تترك للقارئ أن يتابع الطريق. في القصيدة التي تتحول إلى جملة شعرية وفي **المثل الذي يدق فيه الكلام حتى ليكاد لا يرى من رقة التعبير**. في الجملة التي تتحول إلى غلالة فتختصر الثوب والجسد في آن واحد.

وفي معنى آخر تتخلص لغة شار من اليومي ليكون مدارها التحليق خارج لعبة الزمان والمكان. وإذا كانت لغته تعير الايقاع الداخلي أهمية فلأن الشعر موسيقى داخلية وإيقاعات تتناغم مع أدق ما في الخيال من تناسق رغم ظواهر الفوضى الخادعة.

ومصير الشعر، الذي قال شار إنه مرادف للحقيقة هو أن يربط حياة الإنسان بأبدية الوردة، كما مصيره أن يؤسّس على الخلاصية اللانهائية للشعر: «**البرق والوردة، أضيفا بنا، ليكملانا في عبورهما**». شعره هو الكلام على المستقبل أيضاً، هو النطق الحكمي لمغامرة كتبت في الحاضر ولكن المستقبل يضيئها. «**القصيدة هي الحب المتحقق لشهوة ظلت شهوة**».

رينيه شار يحمل الشعلة المنشطرة للأمل والغضب، ثمة جملة واحدة تدفع إلى البحث، وتمزق الاستلاب: «هاجس الحصاد واللامبالاة للتاريخ هما قابا قوسي» الحقيقة التي تقرأ على جلد الأرض حاضرة أيضاً في أفعال الناس، أفعال عبثية كلياً وميؤوسة، أي مجبرة على الحب والأمل.

هكذا يتعاكس كل شيء ويتلاقى، إنسان زمنه المناضل بالكتابة، من أجل السلام واحترام الحياة. الشاعر المتبرم أساساً والمخلص، يصنع من عدم

وثوقه حصادا:

«لا تنحن إلا للحب..

إذا مت فأنت تحب بعد»

* * *

يقول رينيه شار:

الثمرة عمياء.. الشجرة هي التي ترى»

علينا نحن أيضاً أن لا نموت بسهولة(*).

(*) اعتمدت هذه المقالة على عدة مقالات احتفائية أخرى.

في الداخل تنين(*)

(جلال الدين الرومي)

(*) اعتمد هذا المقال على كتاب: «جلال الدين الرومي، رائد المدارس الأدبية»، عبداللطيف الصمودي، مطابع البيان، دبي، 1986.

الدودة والعراء

يقول جلال الدين الرومي على لسان شمس الدين التبريزي: «**خط الخطاط ثلاثة خطوط. خطاً لا يقرؤه إلا هو وثانياً يقرؤه هو وغيره وثالثاً لا هو يستطيع قراءته ولا غيره. ذلك الخط الثالث هو أنا... حين أتكلم لا أنا أفهم ما أقول ولا غيري**». إن التبريزي لا يستطيع أن يفهم ما «يقول» كما أنه «**ليس ثمة ما يحملني على الإتيان بأمثلة سطحية**» ليفهم الآخرون. ولكن لمَ يفهم ما يقول وغيره لا يفهم؟. ولماذا يرتبط «السطحي» بالآخرين؟. هل لأنّ الآخرين سطحيون بالضرورة؟.

الأمر هنا «يداخل» بين قضيتين مختلفتين تماماً، بين «عجز اللغة» من جهة والتهام الخارج لدواخل الآخرين، خاصة حين يكون الخارج هو المركز. وهذا ما حدث في أغلب لحظات الحياة البشرية. فلا يؤكد التاريخ– حين نلهث وراء دليل ما– لحظة كان فيها «الداخل» على العرش. ولم تكن هناك فترة مؤهلة لذلك إلا المشاعية الأولى.

ولعلَّ هذه الإشارات تستبق التطور الداخلي لهذا المقال أكثر مما يجب. لكن هذا التداخل الذي يحدث في «قول» التبريزي، هو تداخل «معهود» وواضحة العلائق التي تجري بين القضيتين. فالآخر من حيث التباسه مع الخارج، يكشف لنا عن «عجز اللغة»، لكن العامل الأساسي في هذا العجز ليس الآخر، وإنما اللغة كسجن، ولا يكتشف الإنسان هذا الضيق «المفجع» في اللغة إلا حين يلامس عراء العالم، ويكتشف حقيقة التنين ذي الرؤوس السبع: «**خوفوني... قالوا: حذار ففي الداخل تنين. يستطيع ان يجعل العالم كله لقمة واحدة. لم أعر الأمر أهمية. تقدمت أكثر. رأيت باباً حديدياً**

ضخماً مغلقاً. قال أحدهم: هنا التنين ذو الرؤوس السبع. فلا تحم حول الباب. اندفعت... كسرت القفل. ودخلت... رأيت دودة... سحقتها تحت قدمي وخرجت بينما تقف الحشود من الناس عند الباب في ذعر وهلع». ماذا بإمكان التبريزي أن يقول لهم ؟ هل بعد انتهاك الوهم هذا من قول ؟ إن القول هنا يستحيل. استحالة البوح على المتصوفة المسلمين، كما يلفتون أنظارنا إلى ذلك مبكراً، أي منذ أواخر القرن الهجري الثاني إذ القول يستحيل (يعجز) لأنك خلف الباب (تشاهد) حقيقة. اندفعت لها. أي (غامرت). لم تفتح. بل كسرت. ولم تقف بل خرجت. إلى أين خرجت؟، إلى حشود الناس الواقفة أمام الباب في ذعر وهلع. هل يمكن هنا أن تقول كما كنت تفعل قبل «الدخول»؟. وهل يمكن لهذه الحشود أن ترى الدودة كما رآها التبريزي؟. هنا المعضلة. وهنا يقول شمس الدين: «... **إننا لسنا بعد أهلاً للكلام»**.

العنقاء في الوكر الضيق

إن رؤية الدودة كشعور أنطونان آرتو بالبرد حساسية روحية تنكشف أمامها «حدود اللغة». والسجل العريض للحساسيات الروحية التي انبثقت في عالمنا عبر التاريخ تحيلنا على هذه الحدود بقسوة. ولعل الإبداع في جانب منه ما هو إلا دق متواصل وعنيد ودموي في سقف اللغة. فمنذ أن فشلت اللغة في أن تقول للآخر ما يحدث فينا فعلاً. ما يحدث بدقة. سعى الإنسان إلى اكتشاف لغات أخرى. لغات «أدق». أدق بالمعنى الهارموني للكلمة. ولهذا فأي دقة تلك التي تؤهل الموسيقى لأن تكون

«لغتنا الرفيعة». ويتأكد من هنا ارتباط «عجز اللغة» بعلاقتنا مع الآخر، إذ اللغة تفترض ثلاثة أطراف، والفاجعة عندما نحدق في المسافة بين أي من هذه الأطراف الثلاثة، ونرى هُوّة تُدمع البصر.

حقاً. إن رؤية الدودة تحيل الإنسان على مشكلته الأساسية، مشكلة الحرية، والحرية لا يُمكن البحث الحقيقي عنها خارج السجن. إننا هنا حيث الإنسان مقيد، وحيث «العنقاء» في الوكر الضيق. حينما يبدأ الإنسان في الإنصات إلى اللامتناهي، وأين؟، حينما يكون الباب مقفلاً، والسجن محكماً، والمغامرة توصل الإنسان إلى تخوم العراء، إلى الدودة، لا يعدو هذا اللامتناهي المخيف، «التنين ذو الرؤوس السبع» إلا امتداداً لذاك اللامتناهي الآخر الذي في الداخل. وأقصد ما يعقب رؤية الدودة من متاهة.

يقول جلال الدين الرومي:

«**للروح شعر آخر. أصغ إليه دونما كلام**». «**اكسر القلم**» هكذا ينصح و«**هيا أصغ إلى نداء**» الداخل المفعم «**بقصب السكر**» و«**تجاوز الكلام وكالماء لا تقبل الصور**». ولماذا؟. يجيب: «**فالكلام والصور من الدنيا والدنيا جسر**». جسر من حيث زواله، أي أننا هنا أمام الموت، على نقيض ما كنا مع التبريزي أمام الحياة في حقيقتها، على «عري» التنين كدودة. إن الحياة مهددة لأنها دودة. وعالما التبريزي والرومي ليسا منفصلين(*)، فالخارج ينبغي تركه والطرق على باب «تنين» الداخل لكي تنكشف الدودة، لهذا

(*) قد يخيل للبعض أن الحديث هنا عن كاتبين، والحقيقة إن الحديث عن «التبريزي» كما كتبه وكتب عنه وصادقه الرومي، وعن أعمال وأقوال الرومي الأخرى وخصوصاً «المثنوي».

فإن الرومي وفق مغامرة التبريزي يواصل رسم الدائرة ويندفع بالدودة إلى متاهة الزوال. دودة زائلة أيضاً. وليس شيء آخر سوى الزوال هو ما يحيل الإنسان على الأبدية. ألم يقل رامبو: «**لقد وُجدَت ثانية ! ماذا؟ الأبدية. إنها البحر ممتزجاً بالشمس**».

وليس بعد المتاهتين (متاهة الخارج ومتاهة الداخل) إلا الصمت ولكن «**يا ربي علا الهدير**» والهدير طلسم. طلسم «**صورته لم يرها أحد**» إنها «**صنوج خفيفة**» لا تسمع قرعها الطلسمي الأذن الصماء. ولكن هناك من «سيسمعه غداً»، «**سنسمعه**» هكذا يقول. ستسمعه الأذن التي ترى.

ولكن، لماذا لا تسمعه الأن؟. وهنا بالضبط تبرز أشكالية أخرى. يمكننا أن نبحث معاً عنها عبر التساؤلات التالية: أليس الإصغاء إلى النداء المفعم بقصب السكر. في الداخل حساسية واستشراف، أي تجاوز لما تستطيع إمكانياتنا «الحواسية» العادية أن تعيه من اللحظة الحاضرة، من ديالكتيك زوالها وأبديتها... أليس هذا النداء طريق نحو «سميرغ» تلك الصنوج.

إن اللحظة الحاضرة، كما يبدو، تبث هذا النداء كل مرة، فقط نحن الذين لا نصغي. «الإصغاء المطلق» هو ما ينقصنا. أليس من واجبنا إذاً أن نعود إلى «**لغتنا القديمة– جداً– الصمت**»، أو كما يدعو يوجين يونسكو؟.

والصمت ليس عادة. إنه اكتساب ومغامرة واختيار يأتي بعد «خضوع مطلق» يحمل النهكة النيتشوية، إنه الخضوع الذي لابد أن نجد أقدامنا في ساحته بعد أن تتفجر عيوننا بمرأى الدودة في الداخل، كما انفجرت حدقتا التبريزي.

وتقف في وجه الإصغاء الحقيقي سجون متعددة يكشفها لنا الرومي

واحداً تلو الأخر.

أول السجون: «العقل»- **عصا الأعمى**- إنه ما يستفز الرومي كثيراً «**قد أتى العقل فيا صبّ التحف. ويلنا جاء الحجا والوعي**» ولقد قام ضده بحركته العنيفة- كل العنف-: «**أمسكت العقل من أذنه وقلت: أيها العقل اخرج. فقد تحررت منك اليوم**». ولماذا؟. هل هذا عدوان على ما نكتسبه عن طريق العقل؟. أجل هو عدوان على هذا المكتسب، تحرر منه، ما دام العقل هو السعي لاستهلاك اللغة بانفصالها عن شيء تختلق تعامل ما معه. لكن من يستطيع التحرر من العقل؟. وهذه هي المعاناة الكبرى لأي مبدع، بل ودعك من المبدع، لأي إنسان حقيقي، وللرومي بطبيعة الحال: «يا ليت فخي هذا لم يكن إليه درب أبداً».

الحياة فخ بصور مختلفةٍ وسجون، وأول هذه السجون العقل. إن «فخ» الرومي أوسع مما نتصوره، فكل ما قاله، ما كتبه، ما عاشه، يقع في حكم المعقول بالنسبة لهُ ولنا. إنه «**القنبلة التي تحبس النفس بعد الموت**» مثلما يصرخ «رائد التقليل من كل شيء» جاك فاشيه.

اللامعقول هو الحداثة. «**النداء المفعم بقصب السكر**» الذي لم نصغ إليه بعد. هو «انخطاف» إدغار آلان بو الذي لم نرصده. هو ليس ما كتبه يونيسكو، بل ذاك الهذيان الذي لم يجد بعد من يكتبه. هو السرابُ. إن الرومي لا يعادي العقل لكونه عقلاً. ألا يدعوه بمحبة «**أنت كالماء ابتعد عن لهبي أو تعال. فُرْ معي في مرجلي. إن تقل إنك عاشق**»، وهي دعوة لن يجد عقل مثيلاً لها الآن. لأنه يبدو أنه لم يعد هناك «مرجل» أمام ضياع مرجل اليقين. كما أن العقل أبعد ما يكون الآن (هل بعد آينشتين؟) عن التودد

إليه ودعوته «كالماء». كما أنه أين العاشق؟.

العقل سجن في اللغة واللغة سجن في الجسد.

الجسد سجن في اللغة واللغة سجن في العقل.

سجن القنديل

يقول الرومي: «**ليلاً عند النوم أخرج من هذه الخرقة. صباحاً. أصحو فإذا أنا ثانية محشور فيها**». إلى أين يخرج جلال الدين الرومي من خرقته أو «معطفه» (مثلما يقول في موقع أخر).

لَمَ الجسد خرقة؟ لَمَ هو معطف؟.

إن أقرب ما يوضح لنا معطفية الجسد، قول حاضر دائماً للمتنبي، ألا يقول هذا الذي عاني كثيراً من هذه الخرقة البالية: «وإذا كانت النفوس كباراً. تعبت في مرادها الأجسام». المتنبي يتأسى ربما على الأجسام من تعبها وهي تحوي «النفوس الكبار»، أما الرومي فيقول: «**معاذ الله أن يروم طائر الروح قفصا حديدياً: معاذ الله أن تكون عنقاء في هذا الوكر الضيق**». **عنقاء الأبد في مُضِي النعش.** المتاهة في غرفة متداعية. الصنوج في الخرائب «**معاذ الله**». إن المتنبي يكتشف أن «النفوس الكبار» ترتبط بالعشق، والعشق مرتبط بالموت: «**فعجبت كيف يموت من لا يعشق**». ولكن أي عشق وأي موت؟. ينبغي ان نترك المتنبي هنا ونعود إلى الرومي. لكونه– أي المتنبي– ذو عشق وموت مختلف ويحتاج إلى موقف كشفي آخر.

نعودُ إلى العقل كسجن. لتكوين مشهدية ما لسجن «الجسد». يقول الرومي:

«العقل يقول: الحد ست جهات ولا طريق خارجها. العشق يقول: هناك طريق وقد سلكتها مراراً». ثمة اختلاف في «الطُرق» و«الطَرق» بين العشق والعقل. هذا الاختلاف هو ما يربط العشق «بالجمال»: **«يجعل العقل قبلة كل من لم ير جمالك. في كف الأعمى العصا أولى من القنديل»:** أي من العشق، أليس كذلك؟.

العشق حرية الجسد. وعلينا أن نتابع الرومي لنرى، يقول: **«أعلنها وأنا سعيد بمقولتي. عبد أنا لعشقي ومتحرر من الدارين».** والداران هما الدنيا والآخرة. وما دامت الآخرة جنة المؤمن أي حريته والدنيا سجنه. فالرومي متحرر من السجن والحرية معاً، من الجسد والعشق معاً.

إذ أن القلب المنطقي لعبارة «العشق حرية الجسد» هو: الحرية جسد العشق. أي أن الحرية سجن هي الأخرى. وهي- أي الحرية- كسجن العقل واللغة والجسد، تصبح سجناً عندما تغدو عقلاً، جسداً، وكراً، عندما تغدو منجزاً لا يصبح لها شأن. عندما تُكتب، عندما تُقال.

يقول: **«للعشق بالكلام والإيماء أي شأن؟ للروح ذي، بصورة الأسماء، أي شأن؟. العاشقون كرة لصولجان الحب، ترى لهذه الكرة باليد أو بالرجل أي شأن؟. فحيثما يسوقها الصولجان تذهب. ترى لهذه الكرة، بالتحت أو بالفوق، أي شأن؟. وذلك الطيف الذي موطنه الوجدان، لرجله بالبيت والمكان أي شأن؟.».** أنه لا شأن للعشق ولا للعاشقين ولا «للصنوج الخفية» عندما تُعلَن، عندما تعرف: **«من نعرفه ينبغي علينا قتله»** كهذا أيضاً ينصح يونيسكو الحاضر دائماً عند مثل هذه الهواجس. كما لا ينبغي أن يفوتنا تذكر ذلك المشهد الخرافي في نهاية فيلم «التكبير» لما يكل انجلو أنطونيوني، إذ لو كانت

الكرة باليد أو بالرجل، أي شأن سيكون لها؟. هذا ما يسأل عنه الرومي وهذا ما يصمت عنه، ولَه.

حجر الوميض

لكن العلائق بين الجسد والعشق والحرية والنفس، بين العنقاء (طائر الروح) والجذل والوكر لم تتضح تماماً؟

في البدء ينبغي أن نشهر إعلان الرومي: «**موقوف أنا على الشراب والحميا والأفيون**»، على «**السكر بلا مدام**»، على «الجذل» بلا نرجسة، على السفر المستمر، التغير، الانتقال، اجتياز العالم (من المجاز أيضاً)، على «السباحة» كالسمكة، على الحرية كالسرو. «**موقوف بلا وقفة**» كما يُعبر النفري. وهذا لا يتحقق خارجاً عن الانسجام، عن الهارموني. عن هدى «الصنوج الخفية»: «**كن معي ممتزجاً. فمرامي ان تكون الأرض هذي والسماء في امتزاج**». والامتزاج منه الآني (الفعل الجنسي مثلاً) والكلي والروحي حين «**تمتزج بالأجل**». وعند الأجل / الأبدية يتحدث الكون فيقول: **ومن العدم قطعت.**

الرومي هنا كون يحملُ ما قُطِعَ منه. فيه. «**هذا العدم ذاته أي مكان مبارك هو!. فإمدادات الوجود من العدم. كل القلوب قلقة إزاء العدم. وهذا ليس عدماً، إنه حديقة إرم. بينك وبين الغيب ألوف السنين. فإذا ذهبت من طريق القلب، فخطوة**». خطوة. أجل خطوة. من هنا يرى الرومي أنه ينبغي إمساك العقل من «أذنيه» والتحرر منه. التحرر المستحيل. فالعقل سيبقي سجناً ما دام الصمت، الحرية المطلقة، سعادة الحجر الأبيقوري، هو المستحيل. مادام

الجسد يحيل البشر أبداً على الإجبار، ويحيل النهر على الضيق: أي على الوهم. الجسد يريد أن يكون يومياً والعنقاء تجري بالله ويجري بها (سيتضح ذلك بعد قليل)، وما بين اليومي والله ألف نافذة مفتوحة على الانقطاع في الدماغ البشري. إذ منذ أن «رفض» آدم أن يكون جسداً مطلقاً كالطبيعة، والآدميون يحملون بئرهم المتدلي به قابيل وهابيل عطشى بانتظار الساحر الذي يرمي الحجرات ولتنبثق الخطوف. يتقافز الوميض الذي كلما اقترب من اللسان تحول إلى حجر. هذا هو الشرط وهذه هي المأساة.

«الجسد المطلق» يمارسُ عَدميته في داخله مثلما يكافح الجسد البشري فيروس أحد الأمراض. أما الجسدُ الناقص، فإنه يكتشف هذا العَدَم، يطلبُهُ. إن العَدَم هو ما يؤكد له وجوده.

وكما أنّ الجسد الناقص عند الرومي سجن، فبحثه عن العَدَم، عن معنى الوجود سجن هو الآخر. إذ لا معنى لهذا الوجود خارجه. ليس خارجه إلا العَدَم.

ولعلكم ستقولون مع الرومي: «**إلى متى تقول رموزاً؟. رمزك حيَّر الأفهام. أوضح بيانك قليلاً. عسى القلب يهتدي**».

يقول الرومي: «**من الطفولة إلى الشيخوخة أنت سائر وعائد. ولكن تلك الحركة ليست ظاهرة وجلية**». ولكن: إلى أي شيء نعود؟.

الجزئي يعود إلى الكلي: «**أنت حتام ترى. هذا وذاك. الخير والشر، تطلَّع، سترى هذا وذاك. في النهاية. في امتزاج**». والظاهر يعود إلى الخفي «**انظر الورد في روح البلبل. ومن الورد انظر إلى العقل الكلي. واقفز من اللون إلى اللاَّلون**»،

ومن المشهود إلى الغيب: «**من حديثك وفكرك، كم من صور غدت في الغيب حبلى**»، ومن التغير إلى الثبات: «**أصل الينابيع باق**»، ومن النهائي إلى اللانهائي: «**لا تفكر بموت المياه فليس لهذي المياه حدود**»، ومن الجسد الناقص إلى الكل: «**فهل رأيت الجسد. وقد صار كلاّ. وما هو إلا من الترب جزء**». ولكن هذه رحلة العودة. إلى أين؟. إلى الداخل. «**يا من ذهبتم إلى الحج. أين أنتم... أين أنتم؟ إن المعشوق ها هنا. تعالوا... تعالوا. حبيبك جار وجداراً إلى جدار. ففي أية حال أنت. هائماً في البيداء. لو ترى الصورة بلا صورة الحبيب تكون إذن السيد والبيت والكعبة**».

وعند النقطة «الكربونية» في الداخل. يتكشف عالم جديد. محركه «التناظر» المبدع الذي لمسه ماني في العصور الفارسية القديمة.

يقول: «**أستمع للقلب. في لطائف بلا كلام. وأفهم ما تعذر فهمه. إن بين القلب والروح. وجهاً جديداً. جديداً. لذلك العشق القديم**». أي عشق قديم؟. هل هو البيت الأول والحب الأول عند أبي تمام؟. هل هو الإنسان الأول عند ماني؟. هل هو ما تغرب من أجله الشمس؟. هل هو تلمس الرومانطيقين، خاصة «الشعراء الإنكليز»، للصيحة المكتومة في داخلهم للوثنية؟. هل هو حنين الإنسان إلى بطن أمه؟.

يقول: «**قبل سجن العالم كنت معك بأجمعي. يا ليت فخي هذا. لم يكن إليه درب أبداً**». إذاً ينبغي البحث عن طريق للعودة: «**إلى متى؟ أحبس نفسي في سجن هذا العالم. آن الأوان لكي أجعل الروح النقي بطل الميدان**».

الميت حتى على البحر(*)

(إلى بول تسيلان)

(*) نشرت هذه المقالة في جريدة الخليج (1990/1/27).

ثلاث شجيرات، أطول من سور الشرفة بقليل، غصونها كثيرة ممتدة نحيلة دامعة الاخضرار، والأصفر منتشر على أطراف الهواء كبقايا من مأدبة الشمس المرصوفة بسطوع البيد.

على الشجيرات الثلاث عصافير سوداء رطبة، فجأة تتماطر من كل حدوب النافذة، ومن خلف كل ستارة كما لو أنها صبيان ريح شابة. من هنا وهناك كالصُدَف والحظوظ والأمواس والسر. من هنا وهناك على أغصان الأحداق المهتزة تحط أصابعها الصغيرة الحمراء كالتهاب قلب، وتهدأ في الارتجاف، صغيرة كبر الأحلام، كالملاك الصغير الذي أطلقته طفلة ولدتني ذات يوم، وأطلقته في أعضائي وفي ضمور شكي. أول قطرة سقطت على الأرض فمارت الصحارى من الألق.

ومن حديقة الأنفاس، على الهضبة، تقافزت العصافير في أزرق الفضاء، تقطع المشهد جيئة ورواحاً.. أتنفس السماء وأنفاسي مكسوة بالريق كعصافير سود ترقص النهار بلكنة واضحة وضوح الدفء تحت السماء الغائمة. غائمة السماء منذ برهة، أقواس الوردة القزحية على ضباب النافذة. دمي يتسلق ماء الخليقة ويسيل في أرجائي حضور الملموس من الضوء. أيادي العين المركوزة في القبة. نطاق الأزرق يسيل أيضاً داكناً، والأبيض يحتشد داكناً وبالحرارة يشع لب الفؤاد وقد دبت الرائحة في حقل الأحاسيس الغض من حرث الليل. إنها رائحة الفص، فص القمر الوحيد في الأعالي. المخيِّم على سرير نافذة مهملة، في مرصد قديم يتدلى كل يوم من على رأسك أيها الجبل، أيها الميت دائماً. الميت حتى على البحر.

«يا حليب الضحى الأسود
نشربك في الليل
نشربك صباحاً وظهراً
نشربك في المغيب
نشرب ونشرب
رجل يسكن في البيت
يلعب والثعابين
يكتب
شعرك الذهبي مرغريت
شعرك المترمد شلوميت
يحرش كلابه الذكورية علينا
يهب لنا قبراً في الهواء
حيث بإمكان المرء
أن يتمدد في سعة».

الشجيرات الثلاث في حوض، الحوض متفتح على البحر. يطلّ ومنشرح كجزيرة للعصافير السوداء، ومع الموسيقى بهدوء تحبو الأغصان على الدم في صالة الشفافية المديدة في الروح حيث قرر الهائل الملقى على ضعف الأرض سحب أمواجه إلى الرئة العظمى (من سمى الغيوم سحباً وأنشأ الأنهار)، رئة الأقيانوس الظليل المعتم هناك حيث النقطة سوداء. لم يسبق لروح أن استقرت عند هذا ولما عادت لم تعد مملوءة في الصدور.

أنا عطشان أيها البئر الأخرس

اسقني صمتك الزلال الأجوف

والذي لا ينتهي

اسقني ما بعد الماء

أنا الملتهب بالضوء

أنا أخدود عطش.

مع الروح ذاب الجسد في الماء كعنقود ملح، وعلى الامتداد سكن الأفق بينما آخر العين يعزف على الوريد بهدوء الجبابرة السحرة.

الموت حينما غزا الجبال أوقفه الجثمان، جثمان الماء في الوادي، وسأله عن أسرار، بل سريرة الدخان، ونحن أيضاً تقدمنا في البراري كأشرعة نجوم كي نقطف ثريات الأعماق، إلا أن أرجلنا الحافية أحرقتنا، أعادتنا إلى حيضان أمهاتنا اليابسة نفتش خزينة الحنان عن غشاء القول.

ويحي ! الأطفال للموت، أنا للانتظار.

أنا لبخور المغامرات تفتح أصدافها وفق صُدْفة، وفق كينونة المحار المدبّرة: بقاع الحيوات العظيمة مصوّرة بالسهوب الغامضة، تفرش على البياض سجادة لطالما كانت منصة غرقي، وهاوية طيور.

ثلاث شجيرات: المائلة والمستقيمة والعديدة، ثلاث شجيرات في الحوض البني على شرفة أمام البحر، ومن على الطاولة، من على حافتها يحصد الموج خيط زبده المتعرج.

السجادة سماء البياض. في السجادة حوض وسور وأمام البحر. تلك قاعة الشتاء الأنيقة، ويوم ميلاد الجسد الذي استخرج من النوم، يجلس على كرسيه غير المعتاد يتأمل الهروب، يتأمل أيضاً ضياع أسماء الأوسمة عن القافلة، ويتأمل

القافلة وهي دائماً تصل مبكرة إلى البئر المردوم، قادمة غالباً من أصفهان البال مباشرة.

خرجت يومها للسوق. كان الهواء مطيتي ودمي على الورق. خرجت يومها بأجنحة الفتنة، نقرت القلوب بأحشائي وكثيراً ما تمرجحت بين الوجوه، أقذف بيميني ما أحاطته شمالي حتى أُصبت بسجادة كلما عرضت خيوطها على أمامي، ردت عليّ المرآة:

ثلاث شجيرات صغيرة ناعسة من البرد، في حوض فاتح يطلّ على البحر. البحر في الماء (البحر دماغ الماء: كهف تعود الغيوم إليه بالأنهار، والأنهار تعود بفعل اليابسة). **لقد عَلّقت السجادة كوني، وفي الليل كمشكاة تدلت غيومي، يجري الماء تحت يدي:**

أنا طير.

عصفور أسود كقبضة من حليب على أغصان الشجرة يرتعش، الماء يرتعش كالحليب في الحدق:

يا عصفور يا مفتاح الحدق. أيها الفتان. أسلمتك بطاحي البحرية وجزر العيون. أسلمتك عذاب الأجيال في ضحكتي وأسلمتك الديك الراقص بريش البرق، أنا صراط الدمع، أنا موجة أحشاء على الرمل، في الوشم الغامق، أنا الزحف الذي تحطمت خيول شبابه ذات ليلة، ومراكب أغرقتها النار. أنا ولاّد. أسدلت سقوطي على الطريق وكشفت داخلي كرابية:

تقفز الزانة.. وأسقط.

«يا حليب الضحى الأسود

نشربك في الليل

نشربك صباحاً وظهراً

نشربك في المغيب

نشرب ونشرب»(*)

(*) « يا حليب الضحى الأسود» قصيدة لتسيلان .

الغرزم(*)

(خير الدين الأسدي)

(*) نشرت هذه المقالة في جريدة الخليج، و«الغرزم» مفردة من ابتكار الكاتب، ولا معنى لها.

خير الدين الأسدي (1900 – 1971) شاعر ليس في «أغاني القبة»(*) فحسب، بل هو شاعر عند كل شيء، وندر قبله في العربية أن وجدنا شاعر حياة وشاعر نشيد وشاعر بحث ووعي وتنقيب وآثارٍ ومقاهٍ وتصوف ولغة وشعر وحب مثله. وهو يضربُ لنا نحن عابري القرن (العشرون طبعاً...) الذي عاش ثلثيه، يضربُ لنا درب تبَّانَة البصيرة. فالقصيدة، قصيدة الروح، ليست من الغرب ولا من الشرق، والوعي ليس تنظيماً ولا فذلكة ولا مشروعاً (... أو أنه كذلك مع ماء). إنسانٌ يُقذفُ في حلب أو يُقذفُ على أية بقعة، يُقذفُ بالجوعِ و«**الجوع سحاب**»، وهاهي الحواس أُدغمت يا عبابيد، و «**ما من غريب: هيمان وجد المرآة**». ما من غريب. ولكن الغريب، الغرزم، الشيخ، الطفل، السريع الغضب عاشق. وما من غريب حق إلا وعاشق:

«بغاء طبعي تهوى سُكَّر الحبيب ولوزه

فتعهدها بالرعاية يا بائع السكر واللوز».

ما من غريب إلا وهواه في سُكر ولوز الحبيب. ناشبٌ الهوى في الغريب. وما غريب لا ينطوي على هوى. غُربة بلا هوى ليست بغربة (أو بلا هاويات أم مهاو)...

أوّل ما تعشق (أو تُعشق) تُسافر. ألا يُهاجر المرء إلى ما يُهاجر إليه. ويُهاجر إلى ما هجره وجفاه. ويُهاجر كما في حال شاعرنا الأسدي، إليه، إلى مكانه، إلى الحب. ليحل في اللب.

(*) المقاطع المقوّسة من كتاب «أغاني القبة» للأسدي (طبع في مطبعة الضاد بحلب عام 1951 ومحفوظ لدى دار الكتب الوطنية بحلب ويقع في 314 صفحة).

ولادةٌ أخرى لتلك الولادة التي حدثت لهُ يوماً فيها من أبوين أنجبا صدفة، واتبعا الضرورة بأحكامها. ويسافر في حلب وسواها...

«عَمّ يتساؤلون»؟. عَمّ تبحث يا خير الدين يا رسلان ويا أسدي. عَمّ تبحث؟. عن أصل اللغات في اللغة، عن اللغة الأولى في اللغاتِ، عن حلب، عن قوة اللب، عن ليس، عن قبر بين قبرين. عَمّ أنت باحث:

«فوا روحاه ! واروحاه ! ويالله لغربتاه

لغربتاه

سيطوي الزمان أوراق الوجود، ويفنى

البلى في تابوت العدم، دون أن يدرك المكنون

في لوحنا المحفوظ».

اللوح المحفوظ. بئر السر الأوَّل الذي راكمت عليه البشرية غبارها. أجئتَ لتحفره؟. تحفره بم؟. بنقصك أم بهواك؟. ببحثك أم بنجواك؟.

بِمَ تدخل مغارات حلب التي تحت حلب؟. بم تلج النور؟ يا صيام الحياة، وحرقة الموت، وكيف؟. كيف قطعت القرن من أوله وحتى صباي؟. كيف قطعته لتصل إلي وأنا العظم المسحوق في احتضار القرن؟. ألتقول لي فحواي:

أي بحث هذا الذي أُشرعه في الهواء؟

ألم أكن أحلم قبل خمس وعشرين سنة من الآن بتدوين موسوعة عن خورفكان(*). ومن على أطراف المقاهي أجمع صليل الألفاظ، من تحت

(*) من أعمال خير الدين الأسدي سجل ضخم عن حلب يقع في 7621 صفحة من الأوراق المفردة و138 صفحة من كراس كبير جداً. وبعد كتابة هذا المقال، عثر كاتب هذه السطور على مجلد منشور من هذا السجل، وتوجد نسخة منه في دار الكتب الوطنية بأبوظبي .

تراب الوثن؟. ألم أكن مثلك على شهوة لاكتشاف سياميات دمي، وحلب روحي في العالم وأرحل، كما رحلت إلى القدس والقاهرة والإسكندرية وبيروت وإزمير وأنقرة واسطنبول وقونية وبورصة وأبي الشامات وطوس وقبر هارون الرشيد والنجف وبغداد وطهران وطرابلس والنمسا (أتذكر كيف انتحر التركي في الباخرة؟)، وألمانيا واليونان وقبرص وطرابلس وتونس والمغرب وإسبانيا ومالطة والسودان وأديس أبابا وجدة ومكة؟. أأرحل؟. بحثاً عن ماذا؟. بحثاً عني، عن حلبي التي بي، وتؤذيني كما آذتك؟. لأرحل في اللغة، في نحوها وصرفها، في الآثار والفولكلور والبيان والبديع والفقه والسماء والأيس والليس والقبة، لأرحل في النفري والسهروردي والشيرازي والبسطامي وابن عربي والداراني والرومي والحلاج وابن الفارض. لأرحل إلى أين الأين. وأرحل.

رحلة تلك التي جئت لتضربها على هذه الأرض، رحلة في حلب، حلبك، التي هي العالم. عالمٌ ألقاك حافياً أمام الورقة البيضاء وحيداً. وحيداً حتى دون آه:

«ومن معالم صبره أن بترت يده أثناء تمثيله رواية الاستقلال، وكانت كلمته قبل الإغماء التام: امضوا في إنجاز التمثيل ولا يحزنكم موتي. وبعد أيام من مصابه هذا مسّت الحاجة أن يبتر شيء من لحم يده وعظمها، ويحظر الطب أن يخدر، وها هم أولاء ينشرون بالمنشار عظمه وها هو أستاذنا لم تبدر منه كلمة آه».

هذا ما كتبته أنتَ عنك. فمالي رازح تحت آهي ومنشاري مقبل مدبر. مالي؟. ألست تسنّ هواء طازجاً حين مِنْ على عينك قشّرت حشفاء النظر، وآمنت بالبصيرة، وأخذت نفسك إلى الحب عنوة: **«فمن أحبك**

انفرد منك»؟. قطَّرت حبك حتى جمعت الحس والعاري، حتى جمعت يديك على فم الجرح وناديت «موسيقا اللغة» تجسد «فيها المعاني»، وزعقت:

«أنا مزامير محراب الزمن، أنا ببغاء

الحضرة، أردد ما ينفث في منقاري أستاذ الأزل».

ألست تسن لي احتمالي؟. من أنا الآن؟. من أنا؟. وقد تناهبتني الجهات، من أنا غير حلم في فلك تحت شجرة في بيتنا الضائع؟. **أُسَمِّي البحر يقولون: غامضاً. أحصيه فلا يُرى من النجوم. أمن الغرب أنا وغريب أم من الشرق ولي غار وحراء وحمامة ورؤيا، وأحس حرارة بيضة السماء على شارلوت إصبعي؟ من أي جهة أنا أشتق لي وجهاً، قُل لي يا متصوف اللغة، أي حرف يقع في فمي ويطير بأحشائي دماً من المطر، أي حرف ألقيه على صاحبي، يا راهب الحانة، وتضمني صخور الجبال؟. أي مرآة أنا؟. أم ليس أنا؟. قُل يا من انشغلت بالألف مهموزها ولينها: هل للخاص فص ويشربُ منه الشنيع؟.**

إيه يا سلوك اللغة في الفضاء، تعال نلعب. «تعال نلعب معاً في الحديقة». أليست الجميلة تلك التي تقلي البذر لحبيبها وتخاف عليه أن يحترق؟. أليست الصدفة برهاناً على خطة الهواء؟. أليست اللغة ذاريات من الانفعال؟. تعال إذن. تعال نحدِّق معاً بمماتي في حياتك معي: أنتَ من حلب وأنا من خورفكان. أنتَ في أول قرن واتصلت بي، وأنا في آخر قرن، وانفصلت عني. كيف التقيني بك؟.

أأدخل في النفري، وأغرِّز في التآويل أم أنثني على عقبي بلا «إياز»؟. و «إياز» من؟. «إياز» مقام روحي ورفَّة جسدي – أهكذا أظل مُبعثراً على الرِّمال دون مأوى رُقيْم؟. تشربني شمس كل يوم، وينضب البحر في قدمي، أهكذا...؟ أهكذا حتى

تجف آخر رعشة في القلم؟. أهكذا كل يوم؟. الماء. ما الماء؟. ألم تكتب فيه مقالاً؟. مَنْ النار؟. ألم تعرفها من الألم؟. وكنت أمسك على أن أعود إليك لولا أنك تنفد مني، وكنت أوشك. ولكن الوشوك إدراك وحلول. حللت أنتَ في اللب الذي عشته أو توهمت أنك حللت، ولكني في غربة لا شفاء منها: أي حول لي سوى تصاعد دخاني من على البياض كل ضربة قلم، واحتقاني نجمة مبلولة بهباء السماوات؟.

أي حول لي؟ وبعدك (بعدك أو عندك بسنوات) خرج رواد الحقيقة (رغم أن الوهم هجرات أو هيرات)(*) يبنون مدينة مسفلتة على مرجان العنكبوت. وصرخنا لسنا رمزاً لنسوس الهواء، ولم نكن أبداً على وَحْي.

وصرخنا ياما في المقاهي وأمام الحانات وفي ملاجئ الشبق، وياما صرخنا في نخلة الليل، ولم نك نطرب لأحد يسمعنا. لم يعد في زماننا حكواتي عن الروح نلتقط منه الإشارة، ولم نهرب إلا والخطوة تكشفنا عن بئرٍ ضارٍ، ودخلنا إلى الكتب نحتطب الغيوم من أعواد السطور، وسقطت أمواج كثر بين أيدينا حينما كانت القهوة مُرّة إلى الدرجة التي تُضحك القلب.

على أي جدار يُسند رأسه الفرد، وقد خرجوا إلى الكراسي يحملون مدية المتفق عليه، على أيِّ طاولة بإمكان اليد وضع بيضة غابتها، والطلقات على مرمى النظر.

يدفنون يا خير الدين ظلهم تحت العجلات، ويولون ما تبقى لسكاكين الخنوع. تحت كل حصيرة مانع لتلوِّي أفعى، ولحية من رمل النظرة الطازجة بعد هذا صباح. وحيثما أنتَ تستأنف روحاً نائمة، أضع مرآتي على مستقبلٍ وتغرق، وأستخرج

(*) الهير: مصيد اللؤلؤ .

من مواضي العبارة فحواي، والرماد يا بللي الطريد:

«أرأيت نثار الثلج يهمى ويغشى الأديم؟.

هكذا هكذا نثار الخشوع: همى وغشى

وغصَّ به الجو الرحيب».

الخشوع لنظرةٍ طفلةٍ. نظرة لم تسقط ولذلك لم تنكسر، ونظرة لم تحل[*] قط لأنَّ لا لب لها لتحل، لا كالطير ولا كالنجم. نظرة تنبعُ من اللحظة التي تلي، وتلي النظرة التي تلحظ الآن. نظرة صائبة لأنها لا تلتفت، ونظرة من هواءٍ لانَّ الجسد ظلام.

والسماء تنظر بي حين أترنح بين فنجان قهوة وآخر، بين ورقة وأخرى، بين خطوة... والطريق. إلى أين ذاهب؟. حامل الجبل ذو الكهل على روحي، وخريري نَدَف. إلى أين؟، أسألك. أسألك ونحن جلوس في اسطنبول، في حلب:... ألم تتردد على هذا المطعم 27 عاماً وصاحب المطعم يدعوك عبد الغني أفندي؟. وأنتَ... من أنتَ؟. أأسألك من أنتَ؟ أم أسالك من أنا؟... أأنا هنا ميقظ الغبار لورقة سقطت من خريف أمة؟. أليس لي يدان لا رأس قط لهما ولا نهد؟. أليست يداي تُخشعان صباحي ولا صباح لهذا الليل:

«لا يخل اللهم هذا العالم من أنين العاشقين

ففي أصداء أنينهم ترجيع موسيقى الشفق».

(*) ليس من الحل وإنما من هبوط الطير على غصن. غصن شجرة أو غصن روح.

... وتبتسم للمراكب(*)

(إلى صموئيل بيكيت)

(*) نشرت هذه المقالة في جريدة الخليج 1990/1/11 على إثر محاولة بيكيت إخفاء قبره، ومن ثم موته.

القوة الحقة كلها في الصمت، سواء كان ما لا يُقال، ما يصعب قوله، ما يستحيل، أو ما يُقال، لكنه رغم ذلك لا يُقال. الصمت هنا ممارسة للوجود، وقدرة على ممارسته. **الوجود المكشوف، عليه تسطع شمس كل يوم ومن جديد، وتحت الأرض أو فوقها لا فرق: أقمشة وألوان وكلمات من أحجار، وحُفَر بُصاق، وبروق منتشرة على غابة كمرآة مشروخة. تحت الأرض كل الليل، وتتمزق السرة ما أن توشك على خرق الظلام، تتمزق سرتك، وتسمع عن قرب وبوضوح وكأنه صدى عبر ضوء شمعة: صرير التابوت ينزلق نحو المياه الأولى، فالموت انزلاق كالحياة. اكتمال فقاعة، والتراب وقد اكتمل الإنسان ومات، اكتمل عكس النجوم ومع الشجرة، واكتمل عكس البحر، ومع الريح .**

الإنسان: جرس رن من بعيد في البلل. جرس تكدس فيه الهواء حتى ملأه، والإنسان .. ذلك الكائن الذي يعبر الموج، الموج الذي لا يقع لأنه ببساطة لا يتوقف (الوقفة سر من اكتشاف الإنسان كاد به الواقف أن يفارق حكم البشرية، مثلما قال النفري). **الحياة موجة وكل من يتكلمون يحسبونها. حتى الكلام الذي لا يعدُّ الموج، يُعدُّ كلامه عن الموج. والموج يسيح على الساحل ولا يرفع إلا حشائشه الميتة.**

الكوميديا ليست في علم الإحصاء وحده. حتى في ميتافيزيقا السحب ثمة أضحوكة لنجم لا يغيب. الكوميديا مجرد ما تفتح الباب. ما تغلق الباب، **الكوميديا في الأبواب، في قدرة المفاتيح على الأبواب. وفي قدرة الحائط على الوقوف، وفي قدرة الوقوف**.. الكوميديا هي العكس، والعكس دائماً هو كل ما يحدث.

ثمة ممثل واقف على خشبة مسرح وفي يده خنجر يطعن به قميصه فتتدفق

المحبرة الحمراء منتشرة على القميص كالنار في دغل. مما يبكي الأم والزوجة والشوارع المنكوبة. تبكي التليفونات وتبكي نشرات الطقس وتبكي الخشبة. يُصفق الجمهور أو لا يُصفق. وفجأة الستارة تُسدل وينتهي كل شيء: ينتهي الممثل، ينتهي الجمهور. والخشبة؟ - أية خشبة تعني؟.

وما سبق لا تراجيدية فيه، فالخنجر في يد الممثل، والأم تبكي المحبرة. والستارة نزلت، وأُشعلت القاعة بالجنازة: دخان كثيف من أفواه جمهور المدخنين. امرأة تستحي من تعثرها برجل غريب. طفل في أحضان الكراسي، وصوت السيارات مستمر في الانبعاث من بوابة المسرح، وقد فُتحت على الموعد.

التراجيديا أصعب من القاعات بكثير، والتراجيديا أن يمر الرجل على خشبة من نار أو ماء. يلتفت، أو يصطاد الحشرة ويمر. التراجيديا على الخشبة أن يقتل الممثل شخصيته في حين الجمهور يظن أنه قتل نفسه. وهذا ليس في مقدرة الممثل على الخصوص، كما ان القاعة منبر أو صخرة يعاد عليها تقديم القربان. **المنبر يُظهر الدم أو الماء الأحمر من القربان المسفوح أو يطمسه، بينما الانتحار، أسهل الفرص وأسرعها وأعسرها. مفاجئ الوغد وألذ من كل موعد. رغبة وسيطرة من عشق. قفز إلى غاية الطيش. فرصة أخيرة لاثبات الوجود أو لتحطيمه، سيان.**

إثبات الوجود وتحطيمه. هذا هو شعار كل الحمقى، على مرّ الدهور، والحمقى- وذلك ليس انتقاصاً فحسب- هم الوحيدون الذين هولدرلين أظنه قد حياهم حينما قال: «**لقد كان الليل والبرد خليقين أن يسودا على الأراضين، وكانت الروح خليقة أن تجهز على نفسها لو أن الآلهة الخيرة لم تبعث من**

حين إلى آخر بمثل هؤلاء الفتيان، تنعش حياة الناس الذابلة».

الحمقى الخبايل من كل صنف ونوع، المتدفقون من الجروح القديمة اياها، المكحلون بالرماد والجراثيم، القساة على أياديهم، يحشدونها على حرارة الآخرين رغبة في انبثاق وردة من أعماق الكف، واشتعال الأصابع باللغات.

والذين وقف المتنبي حائراً بينهم، فقال مرة عنهم: «**مما أضر بأهل العشق أنهم، هووا فما عرفوا الدنيا وما فطنوا/ تفنى عيونهم دمعاً، وأنفسهم. في إثر كل قبيح وجهه حسن**». وعاد، أو سبق فقال: «**وعذلت أهل العشق حتى ذقته، فعجبت كيف يموت من لا يعشق/ وعذرتهم وعرفت ذنبي أنني عيرتهم، فلقيت فيه ما لقوا/ أبني أبينا نحن أهل منازل، أبداً غراب البين فيها ينعق/ نبكي على الدنيا وما من معشر/ جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا**». ولهذا فإن حمقى إثبات الوجود أهل للعشق، قيل عنهم «عقلاء المجانين»، وقيل هم الجميلون و «على كل شيء».

وللعنة حمقى أيضاً، يسارعون في عصيان التنفس، ويسكنون الشيطان كمن يختبئ في حصان خشبي على عربة. يتآكلون وينهبون أقاصي الهجران إلى لمعة اللحظة. بالوميض والمغامرات والمقت وأطياف القوة يحرثون أجسادهم، وليس ثمة منها على الخشبة إلا مزق من أرواحهم ملقاة بعنف ومهتوكة. أولئك من عبروا جسر الموت وأعطوا للضفاف أقنعة وحيوات. **وعن المحبة كلها نهوا أنفسهم حتى دميت أصابعهم من الحرقان.**

والحمقى كلهم لم يثقوا بالساعة ولا بالأطلس ولا باللغات. والحمقى

يبدأون من الأنثى كنكهة للأرض، ومن الموت كحاضر لا يقر. وفي الموت، الرمل والماء والليل، كلها لا أسماء لها، وكلها من عدم وإليه، حتى العدم ليس ثمة من اسم من ذاته له، إذ فيه كل الأسماء تنتهي من الفم والمطبق والعالم توصد عنه العين، وربما مجهول يبدأ. هو ذاته مجهولنا الأخرس الذي كل الحكاية، وفي كل «شرق» تتحدث عنه: **إن رجلاً أتى البلدة ليلاً وعلى أولى خطواته انزلقت على الأيادي الموَلَّدة صرخات طفل كما سمكة خرجت عن الماء (فالحياة انزلاق كالموت، وحقيقة شائعة). وكان الرجل وهو في البلدة ما أن يخطو خطوة حتى يبذر مسماراً. المسامير دليل الطفل على الكنز، والطفل يكبر، والكنز شائك في خطوات «الغريب»، وكلما كبر الطفل ازدادت خطوات الرجل اتساعاً حتى أغلق الأفق، وعندها، عند حافة بين الخطوتين، وكلا المعلوم والمجهول من الرعب يستيقظان مع الصباح، يشربان القهوة، يا لليلة الصافية الأنيقة التي قلبت الفنجان كي تنطق النجوم، وعندما فُتِح الفنجان للقراءة طارت الغربان، والسحالي خرجت من المستقيم، واختبأت في جحور الحلم، بينما القدمان تنطلقان في ترنيمة السكون، على الكرسي الهزاز، يغرق الجسد في «التفاهة»، التفاهة التي هي والصمت على قدم وساق تتشردان بين اللافتات، وقد كتم اللصوص المعنى، والحشرات طغت وأضاعت الدر الذي هو بارق في.**

ففي الزمان الذي تتعارض فيه القيمة مع الفرد، مع الفرد كمستحق للعالم، على الفرد أن يعود جاثياً من جديد على الوضوح، وضوح الظهيرة، أو السعير المنتشر على خنجر مهيَّئٍ أبداً للطعن، **فإبرة الوجود هي الصدفة وقد شكمت التاريخ بانهيار برج بابل، ورفعت قماش الخارج على البحر.**

ولم يكن أمام الوحيد حتماً في موته إلا الاستلقاء على بطنه كي يحدق من الثقب إلى هذا الذي لم يكن ابداً إلا ما وراء. أخرس وبالمسامير.

الثقب مرآة الذات الكبرى، وكل من يعود من ذلك المشهد، هذا إذا كان يعود، يعود متلعثماً. اللعثمة هي نقص اللغة الثري، ورفع الصنم على الموج، وكسر القارب بالغرق. وعن هذا النقص قال اللسان الوخز الذي طالما قيل على هيئة ذنباً، وطفق رامبو كالمذبوح من الجمال، أجلسه على ركبتيه، فلقاه مراً. فالكوميديا ليست في الاحصاء فحسب، وانما في الطب أيضاً. إنه إذن الجلال: الخلاص، من الخلاص وتوزيع الأسماء على الكراسي، إنه أيضاً: لا شيء.

الكوميديا والتراجيديا، وكل ثنائيات من هذا النوع طبيعة في الوعي، والوعي ينطوي على خطيئته، ويكدس الخارج على النافذة: أربع غرف تستبد بها الجدران المستقيمة، والحائط سقطت ألوانه على الورق. ثمة منتظر لا اسم له، وكمن يجرب الأحذية ضاقت الأسماء عليه، فاستعصى من غيابه، لا يأتي، كأن كل صباح بسط الليل من جديد، بسطه في العالم وركض فيه بين داخل لا نهاية لأمواجه وعواصفه وصحاريه، وبين خارج لا نهاية لطرقه، بينما الاختيار يقود رعاياه إلى سدة الوهم، ويعبث في ماء الخليقة.

حين اللاشيء استردّ الغياب من السماء، وحين قدحة الحجر برقت من العين المغمضة على رعبٍ روح أنثى. حين اشتدّ الهواء في الغرفة وطفت الأكواب على الأكف: والسيقان التي ذرعت البيد تعفنت من الريح، لا حافظ إلا الملح الذي هو الرصانة، وقد ولدت من المنهمر على الرمل بمشقة، وحفظت الملاك من مصاحة الهضم، اندفع الواقف ذو الأطراف الأربعة من أدغال الزوايا كي يُشيِّد من الفضاء

له سكناً خارج جسده، الجسد يصغر في مواجهة الصنم، حتى أن الجسد في الأغاني استحال إلى فراشة تحوم على لهب الوثن، ومن الاحتراق فرّت الجموع إلى البراري وأقامت العروش للاقمار، والمنصات للوعول. كبر كل شيء إلا الواقف يناديه اللهب من تحت السدة، وينوء به الماء، يحمله من البذرة إلى الثمرة، على شعرة، ربما كان لها اسم، يُقال لها: الحياة.

وبين آن قد مضى، وآن قد يأتي، ينتظر الواقف وكل الانتظار ينتهي ولا يتحقق الآن، الآن يسقط المصير، يرمي بمفتاح الكنز إلى الطفل فلا يكون إلا ذات المسمار الذي خاط به سنوات العمر.

المجهول مسمار من طين، ولا ينكسر لأنه أخرس، أما الحمقى فتملأ صيحاتهم الوديان، ورؤوسهم مشتعلة على أطباق يحملها الخدم إلى مائدة تغلي بالضحك.

ضحك، وثرثرة. هذا كل ما على الخشبة. الممثل صامت لأن الشخصية تتكلم، والجمهور صامت لأن الممثل يتكلم، بينما الجمهور لا يتكلم إلا عندما تصمت الشخصية. الشخصية عماد الجمهور، والشرطة في خدمة الكلام، والهواء موجود ما دامت الرئة لم تيأس بعد.

نحن الآن على الرخام البارد، نطارد نملة على مرتفعات الوحشة، والنملة تغرق في بساط واسع من عشب العتمة. الروح نفق مفتوح على الماء البعيد، والكأس الفارغ مدعاة دائمة لشرب المزيد. كم قتلت الليلة من الأعقاب، حتى الخسارة بلا طعم، ارمِ مصيرك كالنرد، واعبر خطواتك يومياً نحو السطوع الأجوف، ومن على ربوتك تلك، الشاهقة في الوقت، تراهم حواليك ممددين يحفرون الظل، بينما وحدك تتقدّم في الوضح، عارياً من الجنون، لا تقلب الموج،

ولا تثني الطرق عن سيرتها، ومن الضجر تلوك الهواء، تفتعل مشاجرة مع فكرة، وعندما تنطفىء الفكرة تهز قدميك كطفل جالس على جدار، وتبتسم للمراكب.

الشاعر الكبير يمزح(*)

(سعيد عقل)

(*) نشرت هذه المقالة في مجلة الشروق (1996/8/12).

في 1996/7/4 احتفل الشاعر الكبير سعيد عقل ببلوغه الرابعة والثمانين، ولقد أعلن بمناسبة هذا «البلوغ» لصحيفة «الحياة» عدد 9679 أن «كل ما نشر حتى الآن يساوي خمس سعيد عقل فقط».

عنصري كبير وسمج في أحاديثه ومخرِّف، ذلك هو «عقل» سعيد عقل، ولكنه، لا يجاريه أحد، ومنذ مطلع القرن العشرين، في النحت الضاري، الوسيم في ماء اللغة العربية الفصحى، تلك اللغة التي تجلّى «عقل» بعنجهية لا مثيل لها، إلى الدعوة لاستبدال لهجة – لعبة بها، أراد تعميمها، وأصدر بها بعض كتبه وجرائده.. فكانت لغته هو حسب، ولعبته هو حسب.

إنه يمزح.. الشاعر الكبير يمزح. وكيف لا يمزح شاعر كسعيد عقل قال ذات يوم:

«رب جَلَّت يمناك لا تعرف القبض/ فمن منك، رب، لا يستزيد/ كلما غبّت الحساسين من ماء/ رنت حلوة إليك بشكر/ وتعالت إليك في لفتة الصبح/ صلاة، من زقزقات وزهر».

هذا التقطيع في اللغة، هذا النحت في مائها، هذه القوة المحطمة من الرقة تجيء، لما تجيء، من شاعر لم يعد فوق سطح اللغة، إنما وبأصابعه المغروسة، وعميقاً، في أحشائها المائية، بل ولا يتقطع أنفاس اللهج، بعمل كهذا، إلا مع شاعر غريق في اللغة وبامتياز.

اللغة لا يقررها شخص حتى ولو كان مثل سعيد عقل، ولا يمكن لأحد أن يصدر فرماناً لتعميم لغة على مجتمع، حتى ولو كان بحجم مجتمع «جبل لبنان».

اللغة تستولي على الشعراء، تأكلهم نطفة نطفة، مثلما تأكل «نساء» بعض الحشرات ذكورها، وينكسر العود، عود سطوة «الذكر» في الخيوط المحسوبة واهية للأنثى.

تلك الخيوط، الخيوط اللامتناهية والتي تنسجها الأنثى، كل أنثى، برهافة لطمس الذكر فيها، لطمسه عن ذكورته، وإعادة ولادته أنثى من جديد.

كل ولادة من أنثى لذكر ولادة فاشلة، وما الذكور إلا ولادة فاشلة من الأمهات. مثلما كل أم ترغب داخلياً في إعادة ولادة ذكورها إناثاً. وما الشعر، وما الفن، وما الجمال، وما الحيوي، وما الماء إلا أمهات ينتقمن مرة تلو مرة من ولادتهن للذكور، ومن ولادتهن للتسلط.

اللغات إناث، والعربية لغة، واحدة من أعظم الأمهات– على الأقل بالنسبة لي–، ولقد انتقمت هذه الأم من ابنها «الذكر» سعيد عقل (ذلك المطالب بكتابة لهجة محدودة – على الرغم من عذوبتها – كاللهجة اللبنانية – باللاتينية)، بابنتها والتي هي «شعرية عقل». تلك الشعرية العظيمة المحققة في الجسد الشرعي الفصحوي للغة.. بل وبسدود من الأوزان والقوافي لطالما جمعت مياه أمطار أنوثة السماء، سماء الخلق، في «عقل» سعيد عقل.

«عقل» سعيد عقل «المهستر» عنصرية وشوفينية ونرجسية هو غير شعره. شعره العظيم والمهم والرائع والحساس، والذي كتبه فصيحاً كما لم تكتب اللغة العربية الفصحى من قبل، وموزوناً ومقفّى كما لو أن «البحيرة» المحققة في قصائده بلا سدود من أي وزن ولا من أية قافية.

ولا عجب من هذه المخادعة والمخاتلة التي مارستها الفصحى كلغة وكأنثى وكأم على سعيد عقل.

«عقل» سعيد عقل هو «المهستر»، وهو الضيق، وهو الصغير، بينما هناك وتحت العقل في سعيد عقل ثمة «لا وعي» عميق ومتفرد.

وما الشعر، شعر سعيد عقل، إلا «حالة من لا وعي فوق الوصف لا تُشرح، جوهرها أشبه بالموسيقى، بها يتحد الشاعر حميماً مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب»، أو كما يقول سعيد عقل بالذات.

أفتن أنا وأجن بذلك الإزميل الباهر الذي يقطع فيه سعيد عقل الجملة العربية الفصحى، والوزن العربي التليد. وأفتن أكثر بتلك القافية التي تشبه ظل نورس (أبيض كالكلمة) على نقطة في آخر السطر تخلق الدهشة الأوسع من بحر.

نعم، سعيد عقل يقول: «فيما أبدع أكون لا واعياً»، وفيما عدا الإبداع الشعري العظيم لعقل، فإن كل ما قاله وما يقوله وما سيقوله مزاح ثقيل، إلا أنه مزاح شاعر من وزن «سعيد عقل». أو بمعنى آخر فإن «لا وعي» سعيد عقل هو الأهم.

تأبينان للجواهري(*)

(*) أعدَّ التأبين الأول لحفلة إلا أنها أُلغيت، ونشر التأبين الثاني في الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد.

إذا كان الجواهري قد مات

-1-

كنت دائماً أُحسّ بأنه سيتخطى قرنه الشخصي وهذا القرن، وسيشهد سقوط آخر العروش في حياته، والتي لطالما التبس بها والتبست به، وسيجعل الشعراء المُفتعلين للقصيدة التقليدية يموتون، الواحد تلو الآخر، كي يدفنهم بين ماء أبياته وطينها.

بموته، خدع الجواهري استيهاماتي هذه، كما وخدع حياته الطويلة. خدع العودة من المنافي بالمنفى الأبدي، وخدع حلمه بعروش قوية ومقامة بأنفاس حرية وشغف، خدع ذلك الحلم بمغادرته الأرض، أرضه، وهي مسفوحة لعروش ركيكة تُوقع الضعف بدم الأنبياء والأطفال والنساء والشعراء.

لم ينتم الجواهري أبداً لهذا القرن. وأتفق مع ذلك الصديق الذي يقول بأنّ الجواهري هبط إلى القرن العشرين قادماً من العصور العباسية. ولعل هناك، في معاهده الأولى في العراق، عثر على روحه المهجورة منذ قرون. على روح شاعر «البلاط» النافر أبداً والمقامر. القريب من الملوك قرب الملوك من الحلم، البعيد عن البسطاء، بُعد البسيط، عن روح المغامرة.

لهذا يمكن القول إن قصيدة «البلاط» ماتت هي الأخرى بموت شاعرها الأخير، شاعرها الكبير الأخير، شاعرها الأخير العظيم.

والقصيدة حين تموت، لا يموت قرّاؤها أو متذوقوها أو دارسوها، ولا يموت كذلك شعراؤها المُدّعون. **القصيدة حين تموت، تموت حياتها، الحياة التي**

مكّنت من قولها، والحياة التي عاش وترعرع فيها ذلك القول. كما وتموت القصيدة حين يموت من يحيونها زفرة زفرة، ومن هم منذورون لها، كما هي منذورة لهم.

– 2 –

كانت ذاكرة الجواهري، وخصوصاً في شيخوخته الطويلة، كثيراً ما تثير الاستغراب والدهشة والإعجاب. كيف يتذكر – بينما جسده يرتجف – أدق التفاصيل عن طفولته الموغلة في أواخر القرن الماضي، كما أن وقفته المهتزة على آخر المنابر، لم تكن تهز أبيات قصائده شبه المرتجلة، المحبوكة بخيوط الحنكة، المصاغة بأجراس السبك.

لم يكن الجواهري في تذكره العجيب ذاك، يلقي نظراً جديداً على طفولته، أو على أحداث حياته. كان يستعيدها كما لو أنها حقيقة، حقيقة لا تجددها المتغيرات. كما لو أنه سكن قوقعة روحه في دهور غابرة، ولم تكن رحلته الطويلة في هذا العالم، إلا ذلك الأثر الذي تتركه القوقعة وهي تمشى على الصلب سواء أو الرطب.

في حياته مثلاً، حدثت هزّات عنيفة، في الحياة العربية، وفي القصيدة الشعرية بالذات. كان السياب هذا الروح الناحل المعذّب يمرّ سريعاً تاركاً بصمة لا تمحى في جسد تلك القصيدة، دون أن يدري أو يعلم الجواهري، أو دون أن يظهر الجواهري أنه يدري أو يعلم. كان منفصلاً عن روح القرن رغم انه لم يتوفر لشاعر أن يكون قريباً من مهندسي

الخراب العربي مثلما كان. وعندما أصبح في طليعة كتيبة المغتربين العراقيين (من أكثر سجلات النفي ألماً في هذا القرن) كان هو المنفي عن البلاط، لا عن وطن. كان حنين المَنْفي وضياعه وتمزقه ووحدته وعذابه يجلسان بجوار الجواهري في مقهى ببراغ، بينما أبو تراب يتذوق رعشات جفون الحسان.

لا أقول هُنا إن شعر الجواهري لم يشهد حنيناً ولا عذاباً، بل إن في هذا الشعر من الحنين ما في: «**حَيَّيت سفحك عن بعد فحييني**»، ولكنه أيضاً حنين متذكر، حنين قادم من الماضي إلى المستقبل. حنين لا حاضر لهُ ولا مقتل.

إنني هنا أريد أن أفهم لَم يولد بعض البشر كي يحملوا الخطوط العامة لأرواح شعوبهم ويتأسطرون، يتخلقون كأسطورة تتحدث عن الرحلة الدامية، بينما لا غبار على باطن أقدامها؟. كما أنني أريد أن أفهم ما الذي يحفظ صوراً كبرى نظنها من مشهد الماضي، في مجريات الآن، ليس هذا فحسب، بل ويجعلها مُعبّرة ومُفصْحة عن جوانب لعلّها الأكثر وضوحاً فيما يعيه عقلنا العائم على بحيرة الغمر المعتم؟.

– 3 –

من حوادث الطرق موتك أيها الجواهري. هكذا هو القرن العشرين يُودع الملوك ببقية العمال والشعراء، بما تبقى من أحلام. حياتك الطويلة المملوءة بالكراسي انتهت عند هذا السطر. هكذا تُعاد من جديد قصة لطالما رويت: **من تذكر أكثر مات من السهو.**

متى كان حيّاً من قبل(*)

حتى الجواهري مات والعراق لم يزل معذبا.

لعلي أميل إلى تأبين نفسي من تأبين ميت، ورغم أن العرب، وكثيراً من البشر غيرهم، يرددون أن الشاعر لا يموت. الخلود العصي على الخلود ذاك، أو **أن الشاعر عند العرب على الأخص يموت في حياته أكثر من أن يموت في مماته. وبالتالي فإنه حينما يموت لا يزداد إلا موتاً وبالتالي لا يموت.**

تعدَّدت الأسباب والموت واحد، تقول العرب. ولكن موت الشاعر العربي المعاصر هو العديد والمتعدد.

الشاعر العربي يموت عندما يكون داخل عصره، ويموت أيضاً حين يكون خارج العصر.

الشاعر العربي يموت في وطنه كما يموت في غربته. حداثته موت كما كلاسيكيته. وجده موت كما رفضه. حريته موت كما عبوديته.

الشاعر العربي لا يحق له اختيار طريقة موته لأنه لا يحق له اختيار حياته، يُماشي الظروف فتمشي عليه، ولا يُماشيها فتمشي عنه. يهرب من واقعه إلى حلم لا يقع، ومن أحلامه إلى واقع لا يحلم.

روحه ممزقة بالكلام، كتابته تتكلم عن تمزق، أجياله تنحدر إلى الأصل، أصوله مرصوغة بالفقدان، يموت الشاعر العربي حين يفتقد الحياة من حوله، ويموت أكثر

(*) كتبت غادة السمان مقالاً تمتدح هذه المرثية بالذات ونشر في الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد (أيام كان يُشرف عليه الشاعر عبدالعزيز جاسم) ولقد أبهجني ذلك لأن صورة غادة كانت تعذبني نفسياً عندما كنت شاباً.

حين حياته لا تفتقد أحداً كما تفتقده. تذهب الأيام عكس روحه، وروحه تذهب بلا عكس.

رؤاه كي تُجرّم. شغفه كي يُحرّم. يُخرج قيحه للهواء المنعش فيتقول عليه المرضى، ولا أصحاء حوله كي يتنفس السلامة. يُوظَّف لما يُراد، ويُريد ما لا يُوظَّف، رغباته ملعونة لأنها معلنة، ومحبوبة لأن العبيد أبداً يتذوقون الممنوع.

الممنوع على الشاعر العربي كل شيء: حريته، حياته، صمته، نطقه، مماته. المسموح للشاعر العربي كل شيء إلا الممنوع.

الشاعر العربي يموت لأن الشعر «ديوان العرب»، ويموت لأن العرب يخشون أكثر ما يخشون من المشاعر. والشاعر العربي يعيش من المنابر، وعلى المنابر، ويموت لأن العرب لم يعد لهم من منبر قادر.

الحنين والشفافية، الإحساس والتجلي، رجوع السماء إلى الأرض، خروج الأرض على المجهول، نسج الأوطان من أنفاس، التنفس على أمواج، والذهاب إلى الإنسان. كل ذلك، العرب لم يعد لهم فيه شأن.

فليمت الشاعر العربي معمّراً أو شاباً. فليمت شاعراً أو غير شاعر. فليمت إنساناً أو غير إنسان، مشهوراً أو مغموراً، ممجداً أو ملعوناً، مرتاحاً أو مُمْتَحَناً، امرأة أو رجلاً، في الخارج أو في الداخل، فليمت. إذ متى كان حياً من قبل.

المحتويات

- **هذه المقالات** 5
- **أستاذة الحرقان :**
  غابرييلا ميسترال 7
- **صوت من وراء القبر :**
  عاصي الرحباني 17
- **الكتابة كمرض :**
  «فيروز» مريم جمعة فرج 47
- **أمس هو اليوم.. كل يوم هو اليوم :**
  اكتافيو باث 53
- **الأبيض المستعر :**
  «عشبة» سلمى مطر سيف 71
- **مطرقة على الماء :**
  رينيه شار 81
- **في الداخل تنين :**
  جلال الدين الرومي 93
- **الميت حتى على البحر :**
  إلى بول تسيلان 105
- **الغرزم :**
  خير الدين الأسدي 113

■ **... وتبتسم للمراكب :**
إلى صموئيل بيكيت 121
■ **الشاعر الكبير يمزح:**
سعيد عقل 131
■ **تأبينان للجواهري :** 137
– إذا كان الجواهري قد مات 139
– متى كان حيًّا من قبل 142

صدر للمؤلف

– سبع قصائد من أحمد راشد ثاني إلى أمه التي لا تعرفه: شعر عامي. الدار العربية، دمشق، 1981.

– أغاني البحر والعشق والنخيل: إعداد. جزءان، جامعة الإمارات، العين، 1982/1981.

– دم الشمعة: شعر. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1991.

– ياالماكل خنيزي ويا الخارف ذهب: شعر عامي. أبوظبي، 1996.

– قفص مدغشقر: نص مسرحي. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1996.

– ابن ظاهر: بحث توثيقي. المجمع الثقافي، أبوظبي. 1999.

– حافة الغرف: شعر. دار الانتشار العربي، بيروت، 1999.

– العب وقول الستر: نص مسرحي. دار الانتشار العربي. بيروت. 2002.

– حصاة الصبر (الجزء الأول من السرد الشفاهي). إعداد. المجمع الثقافي، أبوظبي، 2002.

– دردميس (الجزء الثاني من السرد الشفاهي). إعداد. المجمع الثقافي، أبوظبي، 2003.

– جلوس الصباح على البحر. شعر. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الشارقة، 2003.

– ... إلا جمل حمدان في الظل بارك (الجزء الثالث من السرد الشفاهي)، إعداد، المجمع الثقافي، أبوظبي، 2005.

– يأتي الليل ويأخذني. شعر. دار النهضة العربية، بيروت 2007.

– رحلة إلى الصير، بحث، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، 2007.

أرض الفجر الحائرة

على ينبوع الإنسان قرون من حجرٍ، «سنون مفرطة في الثقل»، ومن هنا فإن استراتيجيتيِ، إذا كان ينبغي أن أتخذ استراتيجية، تكمن في إزاحة الحجر الجاثم على روحي، «وصعود القرون بالمجاذيف». عكس انصباب الوقت في بحر الشمس، وطيِّ النفس كما تنطوي الشمس على ليل، والشروق كل مرّة طفولةٌ أنصع على صخور النبع البيضاء، على «أرض الفجر الحائرة».



أبوظبي للثقافة و التراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

السعر 00 درهماً